

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الأول

# القرن الثامن عشر

تحرير

هـ. نسبت ، ك. راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

المشرف العام : جابر عصفور

918



المشروع القومى للترجمة





---

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها من ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .



المشروع القومي للترجمة  
موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي

4

## المجلد الأول

# القرن الثامن عشر

تحرير/ هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

شارك في الترجمة

جمال الجزيري / محمد الجندي / شكرى مجاهد

المشرف العام : جابر عصفور



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

— العدد : ٩١٨

— موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (الجزء الرابع — المجلد الأول)

— الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب :

*The Cambridge History of Literary Criticism*

*volume 4: The Eighteenth Century*

*Edited by:*

*H.B. Nisbet and Claude Rawson*

© *Cambridge University Press, 1997*

*Published by The Press Syndicate of the University of Cambridge*

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلية بالأوبرا — الجزيرة — القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El-Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel.: 7352396 Fax: 7358084

## المحتويات

### الصفحة

- ٩ ..... مقدمة الترجمة - بقلم فاطمة موسى
- ١١ ..... تصدير النسخة الإنجليزية - بقلم المحررين
- مقدمة : النقد والتراث
- ١٩ ..... تأليف : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري
- ٢١ ..... ١- تأسيس النقد في القرن الثامن عشر
- بقلم : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري
- ٦١ ..... ٢- قدماء ومحدثون
- بقلم : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري
- الأنواع الأدبية
- ..... ٣- الشعر (١٦٦٠ - ١٧٤٠)
- ١٢١ ..... بقلم : جيمس سامبروك ، ترجمة : جمال الجزيري
- ..... ٤- الشعر بعد ١٧٤٠
- ١٨٥ ..... بقلم : وليم كيتش ، ترجمة : جمال الجزيري
- ..... ٥- المسرح (١٦٦٠ - ١٧٤٠)
- ٢٥٥ ..... بقلم : ماكسيمليان إي. نوفاك ، ترجمة : جمال الجزيري

- ٦- المسرح بعد ١٧٤٠ ..... ٢٨١  
بقلم : جون أوزبورن ، ترجمة : جمال الجزيري
- ٧- القصص النثرى : فرنسا ..... ٣١٥  
بقلم : إنجلش شوالتر ، ترجمة : جمال الجزيري
- ٨- القصص النثرى فى بريطانيا ..... ٣٥٥  
بقلم : مايكل مكيون ، ترجمة : شكرى مجاهد
- ٩- القصص النثرى : ألمانيا وهولندا ..... ٣٨٩  
بقلم : س. و. شونفلد ، ترجمة : جمال الجزيري
- ١٠- التاريخ (كتابة التاريخ) ..... ٤١٥  
بقلم : مايكل باريدن ، ترجمة : شكرى مجاهد
- ١١- أدب السيرة والسيرة الذاتية ..... ٤٣٩  
بقلم : فليسيلى أ. نوسبوم ، ترجمة : محمد الجندي
- ١٢- النقد وصعود أدب الدوريات ..... ٤٥٣  
بقلم : جيمس باسكر ، ترجمة : جمال الجزيري
- اللغة والأسلوب**
- ١٣- نظريات اللغة ..... ٤٨١  
بقلم : نيقولاس هدمسون ، ترجمة : جمال الجزيري

- ١٤- إسهام البلاغة في النقد الأدبي ..... ٥٠١  
 بقلم : جورج أ. كيندي ، ترجمة : جمال الجزيري
- ١٥- نظريات الأسلوب ..... ٥٢٧  
 بقلم : بات روجرز ، ترجمة : جمال الجزيري
- ١٦- العمومية والجزئية ..... ٥٥١  
 بقلم : ليو دامروش ، ترجمة : جمال الجزيري
- ١٧- السامي ..... ٥٧١  
 بقلم : جوناثان لام ، ترجمة : جمال الجزيري



## مقدمة الترجمة

يسعدنا بعد الاحتفال باكتمال ألف ترجمة إلى اللغة العربية فى المشروع القومى للترجمة الذى حملت أمانة المجلس الأعلى للثقافة مسئوليته منذ سنوات ، أن نقدم اليوم المجلد الأول ، من النقد الألبى فى القرن الثامن عشر ، تأليف عدد من كبار أساتذة الأدب واللغات الأوروبية فى بريطانيا وأوروبا وكندا والولايات المتحدة ، وغالبيتهم أساتذة متفرغون بجامعةاتهم يحملون خلفهم قوائم ثرية بأعمال منشورة ودراسات كانت قيد البحث أو تحت الطبع فى تاريخ نشر هذا الجزء فى كمبريدج يونيفرسيتى برس (١٩٩٧) .

قسم المحرران مادة للتاريخ إلى فصول : الأنواع الأدبية مثلاً تشمل سبعة أبحاث ثم اللغة والأسلوب ، ويضم خمسة أبحاث، ومؤلف كل بحث أستاذ متخصص .

تبدأ معالجة حركة النقد الألبى فى القرن الثامن عشر بعام ١٦٦٠ ، تاريخ عودة الملكية فى إنجلترا وعودة المسارح التى أغلقت طوال حكم البرلمان تحت إمرة كرومويل ، والانفتاح على الموضة الفرنسية فى الأزياء والأخلاقيات ... إلخ .

كانت العودة إلى العقود الأخيرة للقرن السابع عشر أمراً ضرورياً ؛ إذ شهد حصاد عصر النهضة واتساع رقعة الكون جغرافياً وفكرياً وتأسيس الجمعيات العلمية وتوكيد سلطة العقل وبزوغ فكر التنوير .

من أهم ما يلفت القارئ منذ البداية وحدة الفكر النقدى والعلمى وإلى حد كبير الفلسفى بين إنجلترا وجاراتها فى القارة الأوروبية على الرغم من اختلاف السياسات ونظم الحكم ، فلم يكن بحر المانش أو القنال الإنجليزى يشكل عتبة ملاحية أمام التجارة ونقل البضائع بما فى ذلك المطبوعات من كتب ومجلات . وقد ظلت اللغة اللاتينية تجمعهم كلغة مشتركة للنشر العلمى والفلسفى حتى أخريات القرن الثامن عشر ، وكلغة عليا مقرر فى التعليم الثانوى الممتاز حتى أخريات القرن التاسع عشر .

كان انهيار نظام "رعاية" Patronage المفكرين والكُتاب بواسطة رجال الدولة والأمراء والنبلاء بعد اختراع الطباعة وتحول الكتاب المطبوع إلى سلعة يتولى نشرها وتسويقها تاجر ، قد خلق ظروفًا مواتية لنشر ترجمات سريعة لكثير من الأعمال المنشورة في القارة ، وأصبحت الترجمة السريعة مهنة يرتزق منها فقراء المثقفين ، ولم تقتصر رحلة النصوص عبر المانش على اتجاه واحد ، بل وجدت مجلات النقد الإنجليزية الشهيرة طريقها إلى القارة الأوروبية ، ونجد روايات ريتشاردسون وفيلدينج وستيرن تناقش وتنتقد بالألمانية وغيرها من لغات القارة .

يحدد المحرران منظورهما عن تاريخ النقد الأدبي بأنه :

"يقدم عرضًا شاملاً لتاريخ النقد الأدبي في الغرب من عصر الكلاسيكية القديمة إلى يومنا هذا ، ويعالج نظريات النقد وتطبيقاته" .

ونهدف أن يشكل هذا التاريخ مرجعًا معتمدًا وشرحًا محققًا ، ولا يقتصر على تسجيل زمني للأحداث .

يشكل كل جزء من الأجزاء وحدة قائمة بذاتها ، إلا أن الأجزاء مجتمعة تضيف الكثير لمعرفتنا بتاريخ النقد الأدبي .

الحق بكل جزء ببليوجرافيا مفصلة وحديثة يجد فيها الباحث طريقه إلى مزيد من زوايا البحث المفصل .

نقدم المجلد الأول من الجزء الرابع من تاريخ النقد الأدبي في القرن الثامن عشر شاملًا عدد سبعة عشر فصلاً بالإضافة إلى ببليوجرافيا خاصة بكل فصل .

أ . د . فاطمة موسى

أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإنجليزية

كلية الآداب - جامعة القاهرة



## تصدير النسخة الإنجليزية

تبدأ الفترة التي يغطيها هذا المجلد عام ١٦٧٠، في زمن الصراع بين القدماء والمحدثين في فرنسا على وجه التقريب، وثلاً ذلك تكملته للبريطانية الأكثر تخصصاً دشنها السير ولیم تمبل William Temple في مقالة عن المعرفة القديمة والحديثة (١٦٩٠)، حاشداً كل الطاقات الجدلية للعلامة الكلاسيكي العظيم ريتشارد بنتلي Richard Bentley في صف المحدثين (وهو تلقض ظاهري له دلالة) وطاقات الكاتب الساخر جوناثان سويغت Jonathan Swift (في عمله حكاية سفينة *A Tale of a Tub* الذي قد يعد أكثر أعماله ألمعية، وملحقه معركة الكتب *Battle of the Books*) في صف القدماء، مدافعاً عن رايه تمبل، وينتهي هذا المجلد عام ١٨٠٠ بعد عقد تقريباً من اندلاع الثورة الفرنسية، وفي زمن عدد من أهم الإنجازات المبكرة للرومانسية الأوروبية، على الرغم من أن الأكثر الفكرى الأساسى لهذه الأحداث موضوع المجلد الخامس من تاريخ كمبريدج للنقد الأدبي قيد الإعداد. كما أن صراع القرن السابع عشر يتجاوز تقسيم المجلدات هنا. فهو طور لاحق ومحدد على نحو غير عادى من أطوار الانشغال الثقافي الذي ثار الجدل حوله بأشكال عديدة ودأب طوال عصر النهضة، وسيكون هذا الجدل موضوع الاهتمام في المجلد الثالث. ومجلدات هذه السلسلة ذات تسلسلات زمنية متداخلة، ليست "الفترات" هنا وحدات منعزلة، بل أجزاء من تاريخ فكري متواصل.

هناك اتجاه يعتبر أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، أو أجزاء معينة منهما، عصر العقل (وهو اتجاه تم تقنيده اليوم إلى حد كبير) أو عصر الكلاسيكية الجديدة (في الواقع عصر كلاسيات جديدة عديدة متعاقبة) أو عصر التنوير. كما تم النظر إليهما، كما هو الحال في غيرهما من الفترات، على أنهما عصر انتقال، خاصة في جوانبهما "ما قبل الرومانسية". وعلق نورثروب فراي Northrop Frye على ذلك في مقالته الشهيرة نحو تعريف عصر الحساسية (١٩٥٦)، مطالباً بالاعتراف بالجزء الأخير من هذه الفترة جزءاً مكتملاً في حد ذاته يتميز بوعى جيد بالذات وحميمية شديدة وتعاطف بين المؤلف والقارئ

وخلق أدب يهتم - كجزء من مبادئه الأساسية - بتسجيل عمليات إبداعه الخاص. وكان فرأى على حق فى رفضه لبديهيات والتباسات السيناريو ما قبل الرومانسى، وعندما رفض مكانة الدرجة الثانية التى تلتصق بـ "العصور الانتقالية"، وتبدو لنا مقالته ثرية، ولكن ذلك لا يرجع إلى أنها قدمت مسمى بديلاً، بل يرجع جزئياً إلى أنها اعترضت على المسمى السابق، ويرجع فى الأساس إلى نظراته الجوهرية النافذة فى أنساق الأدب فى طور التشكل literature of process. ولقد سعينا فى المجلد الحالى بوجه عام لتقادى التصنيفات، سواء أكانت تصنيفات تقليدية أم تصنيفات تعيد النظر فى التصنيفات القديمة (على الرغم من أن عصر التنوير يبدو استثناءً خاصاً من آن إلى آخر)، بينما أدركنا أن مثل هذه التصنيفات جزء أحياناً من التاريخ الفكرى الذى يحاول أن يصفه [المجلد الحالى].

شهدت الفترة التى يتناولها هذا المجلد العديد من التغيرات فى التاريخ الأدبى يمكننا تسجيلها، ولكن لم تحظ كلها فى حينها بالقدر نفسه من الاهتمام أو الاعتراف النقدى. (قاهتمامنا الأولى ينصب على تاريخ الاستجابة النقدية - وليس على الظاهرة الأولية - لدرجة أن الاثنين منفصلان). ربما كان أبرز التطورات النقدية فى تلك الفترة هو نشأة القصص للنثرى وتطوره prose fiction يصبح ما نعتبره اليوم الرواية، وتوسيعها لمادة السرد لتشمل الحياة الخاصة وانشغالها القوى بـ "واقعية" ملازمات الحدث، واتساع المجال الذى قدمته لاستكشاف الحساسية الفردية. وتولد مقدار كبير من النقد - نقد أعمال محددة والنقد الذى أصبح يعرف بالقضايا النظرية - حول ذلك، وكان بعضه يهتم بالفروق بين الرواية فى شكلها الجديد وعدد من الأشكال القديمة من الرومانس romance للنثرى.

إلا أن النقد فشل بوجه عام فى مسايرة الروايات التى تسترعى الانتباه أكثر من غيرها، ولم يكن الروائيون أنفسهم قد طوروا عادات الاستكشاف النقدى المطول لموارد الفن السردى وأهدافه الذى نقرنه بفلووير Flaubert أو [هنرى] جيمس James، أو حتى السير وولتر سكوت Sir Walter Scott. علاوة على أن الرومانس لم تتم إزاحتها تماماً، فظلت بعض أشكالها القديمة قوية، وانتقل بعضها إلى فروع متخصصة من القصص الجديد، خاصة

الرواية القوطية Gothic novel، التي كانت بدورها نتاجاً لإحياء "وسيط" [نسبة إلى العصور الوسطى] في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نتبين، في الشعر والمسرح، تحولاً تدريجياً مألوفاً بعيداً عن التصورات المحددة بصرامة للنوع الأدبي، وعن الزعم بأن القصائد أو المسرحيات يجب أو يمكن كتابتها في إطار قواعد فرضية مسبقة. ظهر التصور "العضوي" للعمل الفني ظهوراً تمهيدياً أو "ما قبل رومانتى"، نصياً باطنياً Subtextual في العادة، إلا أن مذاهب "الجمال البعيد عن متناول الفن" أو "الجماليات اللامسماة التي لا تعلمها المناهج" كانت ذاتها جزءاً من النمق الفرضي القديم أو تم تكييفها بسهولة داخله. إذا وافقت "الرخصة" license "القصد المعروض" أو صدق عليها أستاذ كبير، كانت هذه الرخصة قاعدة في حد ذاتها، كما قال بوب Pope. ويتعلق قدر كبير من أثر السمو اللونجيني Longinian [نسبة إلى لونجينوس]، خاصة في الجزء الأول من تلك الفترة، بالتصديق الرسمي على آثار يفترض أنها غير مصدق عليها ومتجاوزة ظاهرياً.

ترجم بوالو Boileau أطروحة لونجينوس Longinus في السمو On the Sublime إلى اللغة الفرنسية عام ١٦٧٤. وسرعان ما دخلت إلى اللغة الإنجليزية، فترجمها سويغت Swift عن ترجمة بوالو، كما ترجمت إلى لغات أخرى. (هناك على الأقل ترجمة إنجليزية واحدة سبقت ترجمة بوالو، إلا أن بوالو هو المسئول عن ذيوع اسم لونجينوس في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر). نظر بوب إلى لونجينوس باعتباره هو "ذاته السمو العظيم الذي يصوره"، ربما أهم حالة من حالات الرخصة التي تصير قاعدة، باستثناء أن لونجينوس (مثل أرسطو) كان ناقدًا، أى مصدرًا لفرض القواعد المسبقة وليس نموذجًا للشاعر، أو بالأحرى تم النظر إلى لونجينوس باعتباره ناقدًا أو شاعرًا في آن، على الرغم من أنه لم يكن كذلك بنفس المعنى الذي كان به هوراس صاحب كتاب فن الشعر ناقدًا وشاعرًا في آن. فكانت هناك نظرة أحياناً إلى كتاباته، مثل كتابات أفلاطون، على أنها ذات صفات شاعرية أولية، إلا أن هناك معنى خاصاً تم إيضاحه طوال كتاب بوب مقالة في النقد يتم

النظر فيه إلى "القواعد المضبوطة" و "النماذج العظيمة" على أنهما متداخلان أكثر بكثير مما قد يقر به الخطاب النقدي لللاحق:

تلك القواعد التي وضعها القدماء

وتم اكتشافها، ولم يتم اختراعها

هي الطبيعة بعينها رغم كل شيء

إلا أنها الطبيعة وقد طالها التنظيم

إن قصة بوب التي تصور فرجيل Virgil الشاب وهو يزدرى "قانون الناقد" ولا ينهل إلا من "ينابيع الطبيعة" قصة دالة هنا؛ لأن فرجيل عندما نضج، على حد قول بوب، و"... عندما فحص كل شيء مر به، وجد أن الطبيعة تطابق شعر هوميروس".

لا يعني ذلك أن هوميروس أزاح أرسطو Aristotle أو أن الشاعر أزاح الناقد، بل إن فرجيل عندما اتسعت مداركه أدرك أن قواعد الأول ونموذج الآخر متطابقان.

هناك مسافة تصويرية لا بأس بها بين هذه الرؤية والرؤية القائلة بأنه لا يمكن فهم القصيدة إلا بقوانين متولدة من داخلها، كما أن هناك مسافة لا بأس بها بين السمو اللونجيني كما فهمه بوالو أو بوب والسمو الرومانسي كما يتجلى على سبيل المثال عند وردزويرث Wordsworth أو تيرنر Turner. قد تكون الاختلافات في بعض الحالات أقل مما يبدو: توحى استجابة أديسون Addison لجوانب الروعة والجلال في جبال الألب على سبيل المثال بتواصلات مهمة يستحضرها كثير من المدافعين عن الأصول ما قبل الرومانسية. علاوة على ذلك، نهدف إلى الحفاظ على وعي عام بأن الأفكار عن الشعر ذات علاقة غير مباشرة ومراوغة في العادة بالشعر نفسه، وبأن "النظريات الأدبية" تشكل في أزمنة معينة في العادة، خرافات يسعى الشعراء من خلالها إلى إضفاء المعنى على ما يكتبون، وليست مذاهب راسخة ذات نتائج عملية مباشرة وحرفية.

نشهد في هذه الفترة بدايات ما يمكن أن نطلق عليه المهن النقدية *critical careers*، أى أن يكرس المرء حياته كلها للنظر الموسع في المبادئ الأدبية وممارسات الكتاب، ومن الأمثلة على ذلك درايدن Dryden وجونسون Johnson في إنجلترا وفولتير Voltaire وديدرو Diderot وبعض كتاب الموسوعة الفرنسية *Encyclopédistes* الأقل مكانة في فرنسا، ولسينج Lessing في ألمانيا. ولكن ظل النقد في كل هذه الحالات نشاطاً فرعياً، أو على الأقل ثانوياً. رافق الإبداع الأولى أو المساعي الفلسفية الأكثر عمومية، باعتباره مكوناً نشطاً من مكونات الحياة الفكرية، ولكن ليس باعتباره غاية في حد ذاته، ونادراً ما تظهر الفكرة الأرنولدية [نسبة إلى ماثيو أرنولد] *Arnoldian* عن وظيفة النقد والمعنى المرافق لها المتمثل في أهمية دعوة الناقد. واعتمدت ظاهرة المهنة المعتبرة المكرسة في الأساس للنشاط النقدي - مثل مهنة سانت بيف Sainte-Beuve في القرن التاسع عشر، أو مهنة إدموند ويلسون Edmund Wilson، أو ف. ر. ليفيس F.R. Leavis في القرن العشرين - على تطورات في تاريخ الصحافة الفكرية وتدريس الأدب في الجامعات، كما ينتمي لأزمة لاحقة. ووجدت المجالات المتخصصة في عرض الكتب *Reviewing Journals* منذ القرن السابع عشر. وكانت وظيفتها الأولى وظيفة إخبارية في الأساس؛ حيث تتكون من المستخلصات والمقتطفات، وربما تعليق تقييمي وجيز. وبحلول عام ١٧١٤، كانت مجلة *Tatler*، وخاصة مجلة *Spectator* سبكتاتر، قد روجتا شكلاً من أشكال مقالة الدوريات تخصص أحياناً لمناقشة كاتب أو نوع أدبي أو حتى عمل فردى (ربما كانت مقالات أديسون Addison عن الفردوس المفقود *Paradise Lost*، أهم مثال على ذلك). وترسخت مناقشة الأعمال الأدبية والقضايا النابعة منها في وسائط دورية عديدة طوال القرن الثامن عشر، ومع ظهور مجلة المراسلة الأدبية *Correspondence littéraire* لجريم Grimm وديدرو Diderot كانت الصحافة النقدية الجادة تسير على درب الاعتراف بها باعتبارها ملمحاً مهماً من ملامح الثقافة الفكرية.

إلا أن عصر مجلات الرأي *Journals of opinion* العظيمة وعرض الكتب *Reviewer* المؤثر كان أمامه لمدة عقود من الزمان قبل حلوله، ولم تبدأ الجامعات في تدريس الآداب المكتوبة باللغات الوطنية تدريجاً منظماً إلا في القرن التاسع عشر، كما أن الناقد الأكاديمي - بمفهوماً الحالّي - ظاهرة أحدث. وكان هناك تدريس لأدب أوروبا الحديثة، خاصة في جامعة إدنبره *Edinburgh* وجامعة جلاسجو *Glasgow* بداية من أربعينيات القرن الثامن عشر. وألقى آدم سميث *Adam Smith* محاضرات في "البلاغة والآداب الرفيعة" في جامعة إدنبره عام (١٧٤٨ - ١٧٥١). وحاضر فيما بعد بوصفه أستاذاً للمنطق والبلاغة ثم لفلسفة الأخلاق في جامعة جلاسجو، مؤكداً قيمة الآداب الرفيعة في التشكيل العقلي لجمهوره، ومستوحياً بكثافة "أفضل الروائع الإنجليزية" وإنتاج كتاب إيطاليين وفرنسيين وكذلك كتاب قداماء. وظلت محاضرات سميث دون نشر إلى أن نشرت نسخة منها مستمدة من الملاحظات التي دونها الطلاب في طبعتين نفيستين عامي ١٩٦٣ و ١٩٨٣، وكانت مستمدة من محاضراته التي ألقاها عامي ١٧٦٢ و ١٧٦٣، واستمع هيو بلير *Hugh Blair* إلى هذه المحاضرات عام ١٧٤٨، وربما استعملها بلير في محاضراته التي ألقاها في جامعة إدنبره بداية من شهر ديسمبر عام ١٧٥٩، ثم فيما بعد كأول أستاذ كرسي، *Regius Professor* للبلاغة والآداب الرفيعة في جامعة إدنبره، الذي يصفه برايس *J. c. Bryce* بأنه "في الواقع أول كرسي للأدب الإنجليزي في العالم" - تم تأسيسه عام ١٧٦٢ اعترافاً بنجاح بلير كمحاضر، وتم نشر محاضرات بلير بعنوان محاضرات في البلاغة والآداب الرفيعة *Lectures on rhetoric and Belles-Lettres*، إلى جانب محاضرات آدم سميث، كاملة عام ١٧٨٣. وهذه المحاضرات، مثل محاضرات سميث، تحتفي بدلالة الكتاب الإنجليزي والأوروبيين المحدثين. ومع ذلك تأخر تبنى الجامعات الواسع للدراسات الأدبية الحديثة باعتبارها جزءاً بارزاً من المناهج الدراسية يعود إلى فترة لاحقة.

ولهذه الأسباب وغيرها لم نكرس فصولاً منفصلة للجوانب الأكاديمية أو الجامعية من النشاط النقدي أو لمهن نقاد أفراد، على الرغم من أننا ندرك جاذبية ولياقة العمل الذي استغرق العمر كله لبرايدن أو جونسون أو ديرو أو لينينج، إذا نظرنا إلى كل منهم ككيان

كلّى فردى. بدا لنا أنه من المثمر أن نرتب هذا المجلد وفقاً لموضوعات النشاط النقدي وأنساقه والمؤثرات الفكرية عليه واهتماماته النظرية الجديدة (بما فيها قضايا النوع والأسلوب على وجه الخصوص) وتناوله لكُتّاب أفراد وأعمال فردية وعلاقته بفروع أخرى من المعرفة والبحث وينقد الفنون الأخرى ووسائط نشره.

إن هدف هذا المجلد، والموسوعة ككل، هدف إخباري وليس جدلياً. ولكنه ليس تاريخاً، بل إنه وصف تاريخي للقضايا والمناظرات. ودعونا المساهمين في كتابة هذا المجلد، عندما كان ذلك مناسباً، إلى الالتحام بهذه القضايا، وكذلك كتابة تقرير عنها. وبالنسبة للقضايا الخلافية، لم نشجع المساهمين على تبني حياد زائف، بل شجعناهم على تحرى الدقة فى الشرح الأمين لوجهات النظر البديلة.





## مقدمة : النقد والتراث

تأليف : دوجلاس لين باتي



(١)

## تأسيس النقد في القرن الثامن عشر

دوجلاس لين باتي Douglas Lane Patey

(١)

من الملاحظ أن عدد النقاد الذي ظهر في أوروبا في أواخر القرن السابع عشر فصاعدًا لم تشهده أوروبا من قبل. "كانت إنجلترا خالية من النقاد قبل ذلك بقليل مثلما كانت خالية من النائب"، هكذا كتب توماس رايمر Thomas Rymer في تقديمه لكتاب رايمان Rayin (١٦٧٤) - وهو الكتاب الذي أشاع الكلمة في إنجلترا - على الرغم من أن "الأبم المجاورة لنا سبقتنا في ذلك". فقد دخلت كلمة "النقد" إلى اللغات المحلية عن طريق اللغة اللاتينية حوالي عام ١٦٠٠، ظهرت في فرنسا أولاً ثم في إنجلترا؛ حيث كان درايدن أول من استخدمها، ووصلت إلى ألمانيا حوالي عام ١٧٠٠، ولكن بحلول عام ١٧٨١ أصبح لدينا دليل على هذه الكلمة في الجزء الأول من كتاب كانط Kant نقد الحكم كذلك على الاتساع غير العادي لمعنى كلمة "نقد" في تلك الفترة. "عصرنا عصر النقد Kritik بكل معاني الكلمة، ويجب أن يخضع كل شيء له"<sup>(١)</sup>

ورث القرن الثامن عشر عن القرن السابع عشر معنى أوليًا لكلمة "نقد" بأنه مجال من أنشطة تشمل النحو والبلاغة والتاريخ والجغرافيا، وكذلك دراسات مستحدثة مثل "علم المخطوطات القديمة" Palaeography، أي كل معرفة قائمة على تحقيق النصوص معي

Rymer, Works; Kant, Schriften III. Cf. J. G. Buhle in 1790

(١)

يُستحق عصرنا أن نقر بأنه العصر الذي فحص وضر وأثار على نحو نقدي أكثر من العصور السابقة، لذلك أطلق البعض على عصرنا اسم "العصر النقدي"، ويقدم ويليك تاريخات عامة لمصطلح "النقد" ومصطلح "النقد" في مقالته "النقد الأدبي" و"مصطلح النقد الأدبي ومفهومه" في كتابه مفاهيم نقدية (Critica Concepts).

إليها أصحاب الحركة الإنسانية في عصر النهضة Renaissance humanists، وكما يقول بيل Bayle، بدأ "حكم النقد" بإحياء الآداب. وهكذا كان يعرف المصطلح منذ عهد بيبكون Bacon حتى كتاب فن النقد Ars Critica لجان لوكرك Le Clerc (نشر لأول مرة عام ١٦٩٧، وأعيدت طباعته عدة مرات بعد ذلك)<sup>(١)</sup>. وبهذا المعنى ندرك أن "النقد" مرادف لـ "النحو" و"فقه اللغة" و"سعة الاطلاع" وحتى "الأدب"، وما زال له هذا المعنى على سبيل المثال في مدخل كلمة "نقد" في دائرة المعارف الفرنسية، ويعرف جونسون Johnson- في قاموسه لعام ١٧٥٥ - مصطلح "فقه اللغة" بأنه "نقد، معرفة نحوية"، وقام كتاب القرن الثامن عشر بتتقيق هذا التعريف وتوسيعه فصارت الأمور النصية الخالصة تقع في إطار "النقد القولي" Verbal Criticism، الذي استكر الكسندر بوب تضيق نطاقه استكرا مدوياً. وكما يقول يوهان كرسنوف جوتشد Johann Christoph Gottsched في كتابه مقالة في نقد الشعر Versuch einer Critischen Dichtkunst: "على مدى السنوات العديدة الماضية، صارت ممارسة النقد أكثر شيوعاً في ألمانيا من أى وقت مضى"، وهكذا صار المفهوم الحقيقي للنقد أكثر ألغة. والآن، حتى الشباب يعرفون أن الناقد أو حكم الفن لا يتناول الكلمات فحسب، بل يتناول الأفكار كذلك، لا المقاطع والحروف فحسب بل وكذلك القواعد التي تشكل

Bayle, Dictionary, s.v. "Aconte" note D

(٢)

يساوى بيل هنا بين "النقد" و"فقه اللغة". ظهر مصطلح "علم المخطوطات القديمة" Palaeography أول ما ظهر في كتاب برنار دومونتفوكون Bernard de Montfaucon بعنوان علم المخطوطات الإغريقية القديمة Palaeography Graeca (١٧٠٨). طبع كتاب لوكرك فن النقد، الذي كان جيبسون Gibbon مازال يحتفي به في كتابه مقالة في دراسة الألب Essay on the study of Literature عام ١٧٦١، عدة طبعات مزيّدة ومنقّحة في أعوام ١٦٩٨، ١٧٠٠، ١٧١٢، وتواصلت طبعاته المعادة بعد موت لوكرك (١٧٣٦). ويتناول في الأساس نفس مجال البحث "النقدي" الذي تناوله بيبكون بالتفصيل في كتابه إرشاء المعرفة (١٦٠٥): " (١) فيما يخص التصحيح الحقيقي للمؤلفين وتحقيق أعمالهم، (٢) فيما يخص عرض وتفسير أعمال المؤلفين، (٣) فيما يخص الأزمنة التي تمنا في حالات عديدة بضوء جديد نسترشد على هديه بالتأويلات الحقيقية، (٤) فيما يخص قدرا من الانتقاد الموجز لأعمال المؤلفين والحكم عليها، و (٥) فيما يخص التركيب النحوي للدراسات وتنظيمها".

أساس الفنون في مجملها والأعمال الفنية. ولقد اتضح بالفعل أن مثل هذا الناقد لابد أن يكون فيلسوفاً ويفوق فهمه فقهاء اللغة العاديين<sup>(٢)</sup>

صار "النقد" يشتمل على البحث الاجتماعي والسياسي، أي تطبيق العقل على أي مجال من مجالات المعرفة (كما في "الفلسفة النقدية" عند كانط) - أي ما نعينه بوجه عام بعبارة "نقد عصر التنوير" Enlightenment Critique. وهكذا بحلول عام ١٧٦٥، كان بإمكان فولتير أن يحتفى بالنقد على أنه ربة عاشرة من ربات الفنون، قائمة لتخلص العالم من اللاعقل، فيكتب في دائرة المعارف الفرنسية: "لم يعد النقد يقتصر على اليونان والرومان الأموات، بل يقرن بفلسفة معاغة ليقضى على كل التحاملات المصاب بها المجتمع"<sup>(٣)</sup>، ويستطرد تعليق كانط المماثل عام ١٧٨١ لا "الدين من خلال قدامته" ولا "التشريع من خلال مهابته" يمكنهما أن "يستثنيا نفسيهما منه".

بدأ توسيع المصطلح ليشمل هذه المجالات في القرن السابع عشر الدراسات النصية للكتاب المقدس، مثل دراسة لويس كابل Louis Cappel بعنوان النقد المقدس *Critica Sacra* (١٦٥٠) ودراسة ريشار سيمون Richard Simon بعنوان تاريخ نقدي للعهد القديم *Histoire Critique du Vieux Testament* (١٦٧٨). اشتمل النقد دائماً على "حكم" Judgement، ولكن هذه الممارسات في أحكام الفقه لغوياً أزعجت الأصوليين كثيراً لدرجة أنهم هاجموا "النقد" باعتباره منافياً للدين (وعام متأخر مثل عام ١٧١١ اضطر بوب إلى توضيح أن كتابه مقالة في النقد لن يهتم بمثل أمور الحكم هذه). يورد المعنى الجديد لكلمة نقد في قاموس بيل Bayle بعنوان قاموس تاريخي ونقدي *Dictionnaire historique et critique* (١٦٩٥) حيث يعرف الناقد بأنه الشخص الذي "يظهر ما يمكن أن يقال في صالح الكتاب وضدهم، فهو يتخذ قناع المدعى والمدعى عليه في آن واحد"، وبالرغم من أن "النقد" كان دائماً يوحى بدرجة من التنديد الساخر، اهتم بيل وفولتير، نتيجة لهذا المعنى

Preface to 2nd (1737) edn, n.p.

Voltaire, *Oeuvres*, XX; *Encyclopedie*, s.v. "Gens de lettres".

(٢)

(٤)

الجديد، بتميز "النقد" Critique عن "الهجاء" Satire و"القذف" Libel<sup>(٥)</sup>. يمزج ريتشارد ألفز Richard Alves بين كل معاني المصطلح عندما يقول في كتابه مقالات قصيرة عن تاريخ الأدب *Sketches of a History of Literature* (١٧٩٤) إنه بعد موت بوب دخلت "اللغة الإنجليزية" في "عصرها الرابع"، وهو "عصر النقد" الذي يتميز بـ "دراسة النقد والفلسفة وقواعد الإنشاء الجيد". بالطبع ينصب اهتمامنا الأساسي هنا على المعنى الثالث الذي يحدده ألفز لكلمة النقد، إلا أنه في تلك الفترة كان من المستحيل التمييز بين المعاني العديدة للمصطلح، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى الوظائف "الأيدولوجية" الكبرى للنقد في تلك الفترة: فكان النقد، مثل الأدب، منبراً لمناقشة مجموعة كبيرة من القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية؛ حيث إن النقاد سعوا من خلال تهذيب الذوق لأن يخلقوا رأياً شعبياً مهنياً في كل تلك المجالات (خاصة في البلدان التي ظلت فيها الرقابة على أشكال التعليق الأكثر مباشرة، قوية)<sup>(٦)</sup>.

طرح نصووس القرن الثامن عشر بشكل ملح سؤالاً أساسياً، لم يطرح من قبل بمثل هذا التعمد وطرح بشكل مختلف فيما بعد: ما مؤهلات الناقد؟ ويرجع ذلك في أحد جوانبه إلى أن كثيرين تطلّعوا لأن يحظوا بلقب ناقد (وفي النهاية فعلوا ذلك من خلال النشر)، كما يرجع أيضاً إلى تصور تلك الفترة للنقد ذاته، وخصص أديسون وجونسون ودوبو Du Bos وفولتير، وجوتشد وشيلر Schiller صفحات للقضية المهمة الخاصة بإثبات هوية الذات وتعريفها. وهكذا يسأل هيوم Hume في مقالته عن معيار الذوق (١٧٥٧): "ولكن أين يمكننا أن نجد أمثال هؤلاء النقاد؟ أى علامات تميزهم؟ كيف نميزهم عن المدعين؟" ونتيجة لبلاغة الفورية rhetoric of immediacy عند هيوم، كانت صياغاته صدى في الواقع لكتاب ألكسندر بوب

(٥) Pope, *Essay on Criticism*, II (on those "Monsters", the irreligious "Criticks" of the Restoration); Bayle, s.v. "Archelaus" s. v. "Catius"; Voltaire, *Oeuvres*, VIII.

(٦) كان راينارت كوزليك Reinhart Koselleck رائد هذه الطريقة في التحليل التي تؤكد على دور النقد في

خلق 'مجال شعبي' للخطاب السياسي في كتابه النقد والأزمة Critique and Crisis (١٩٥٩)، كما كان

يورجن هابرماس Jurgen Habermas رائداً أيضاً في كتابه التحول البنيوي للمجال العام (١٩٦٢) The

مقالة في النقد (١٧١١)؛ إذ إن بوب أورد نموذجاً أساسياً في تلك المقالة (٧). طوال القرن الثامن عشر كان النقاد "الحقيقيون" يرشدون الجمهور في التعرف على "المبدعين"، على سبيل المثال في تلك السلسلة من الصور الشخصية الهجائية المؤلفة من أجزاء للنقاد "المزيفين" بداية من السير تيموذي تيتل Sir Timothy Tittle عند أديسون ومروراً بمارتينوس سكريبليروس Martinus Scriblerus حتى ديك مينم Dick Minim عند جونسون (٨). كيف أصبحت مؤهلات الناقد سؤالاً محورياً؟ تنوعت الإجابات على هذا السؤال - في توازناتها المتنوعة بين الفراغ والعمل، الرفقة المهذبة والعداوة، معرفة ما يكفي والجهل بالكثير، الموهبة الطبيعية وما أسماه العصر "الثقافة" - كل ذلك يمكن أن يشكل تاريخاً للنقد في القرن الثامن عشر، أو على الأقل تاريخاً للإجابة على السؤال: ما معنى أن يكون المرء ناقداً في القرن الثامن عشر؟

صار السؤال عن كيفية كتابة تاريخ النقد ذاته مسألة حولها خلاف كبير، وكان نقد القرن الثامن عشر بمثابة أرض للمعركة الأساسية لهذا الخلاف. بدأت التواريخ الأكاديمية التفصيلية للنقد في الظهور في أواخر القرن التاسع عشر، مع عصر الدوريات المتخصصة عندما صار النقد مسألة أكاديمية بالمعنى الحديث. ويقف وراء الجدل الحديث بطريقة بالغة التأثير كتاب جورج سانتسبري George Saintsbury بعنوان تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا *History of Criticism and Literary Taste in Europe* (١٩٠٠ - ١٩٠٤)، تم اقتطاع مقتطفات منه وطبعها بعنوان تاريخ النقد الإنجليزي *History of English Criticism* (١٩١١). كان المؤلف وأتباعه (مثل ج. و. هـ. أدكنز J. W. H. Adkins) هم الذين سعى الكتاب الأقرب عهداً وأبرزهم رينيه ويليك René Wellek في كتابه نشأة التاريخ الأدبي الإنجليزي *Rise of English Literary History* (١٩٤١) وتاريخ النقد

(٧) Hume, *Works*; Cf. Pope, *Essay on Criticism*, II ("But where's the Man?").

(٨) Addison, *Tatler* (1710; Cf. Steele, *Guardian* (1713); Pope et al., *Memoirs of Martinus Scriblerus*; Johnson, *Idler* (1759).

ذهب جيمس باسكر James Basker منذ عهد قريب إلى أن توبياس سمولت Tobias Smollet هو الأصل الذي استمد منه جونسون شخصية ديك مينم (Smollett, ch.2).

**الحديث** *History of Modern Criticism* (١٩٥٥ - ١٩٩٢) - سعى هؤلاء الكتاب لأن يحلوا محلهم (على الرغم من أن ويليك عند كتابة كتابه الثاني يئس من إمكان كتابة تاريخ للنقد)<sup>(٩)</sup>. ومنذ تلك المحاولات الأولى للتتقيق والمراجعة، نخل القرن الثامن عشر تماماً في بؤرة الجدل: عندما اقترح ر. س. كرين R.S. Crane أن يستبدل بتراث سانسبري نوعاً من التاريخ أكثر كفاءة في مقالة بعنوان عن كتابة تاريخ النقد في إنجلترا ١٦٥٠-١٨٠٠. كتب بيتر هوندال Peter Hohendahl مقالاً بعنوان مقدمة في تاريخ النقد الأدبي تبدأ بمسانسبري وفهمنا للقرن الثامن عشر، واقترح رالف كون Ralph Cohen إعادة النظر في تاريخ النقد في مقالة بعنوان بعض الأفكار عن قضايا التغير الأدبي ١٧٥٠-١٨٠٠. إن برامج إعادة صياغة تاريخ النقد الأدبي كثيرة للغاية، وتقدمت بطريقة جد سريعة لدرجة أنه في هذه اللحظة، كما يلاحظ هوندال، "لا يوجد أكثر من مجرد بدايات لتاريخ تأسيس النقد"، الأمر الذي يوحي بأنه بالنسبة للعصر الحالي، لا بد أن تشكل المجلدات التي اشترك العديد من الكتاب في كتابتها من الموسوعة الحالية - تاريخ كمبريدج للنقد الأدبي - مجالا لصياغة تاريخ كاف جديد للنقد.

احتل النقد في القرن الثامن عشر مكاناً محورياً في هذا الجدل؛ لأن القضايا الأولى التي يجب على المؤرخ أن يواجهها، على حد تفسير كون، كانت قضايا الاستمرارية والتغير (الابتكار والتنوع)<sup>(١٠)</sup>، ولأن معايير التشكيل الرومانسي للتفسير الأدبي باعتباره انقطاعاً ثورياً، في بيانات مثل مقدمة وريزورث لمجموعته حكايات شعبية *Lyrical Ballads* (١٨٠٠)، في المعايير التي حكمت بوجه أواخر تاريخ النقد منذ ذلك الوقت حتى اليوم. واعتمدت طريقة كتابة النقد في أي فترة، إلى حد كبير، على فهم المؤرخ لكيفية تطور النقد من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، بينما تم تأويل هذا التطور ذاته (وبالتالي القرن الثامن عشر الذي بدأ منه) وفقاً لتفسير الرومانسية لطبيعتها الخاصة وأصولها.

(٩) تصر ويليك في مقالته سقوط التاريخ الأدبي (١٩٧٠) ناعياً: "تمثلت محاولات كتابة تاريخ تطوري. أنا نفسي فشلت في كتابي تاريخ النقد الحديث في أن أفسر خطة مقننة للتطور.... كروتشه Croce وكير Ker على صواب. لا يوجد تقدم أو تطور أو تاريخ للقرن".

Cohen "Innovation and variation" and "Some Thoughts".

(١٠)



أولاً وقبل كل شيء، هناك القضية المتمثلة في اتخاذ مصطلح "الأدب" (ومجموعة كبيرة من الألفاظ المرتبطة به) معناه الحديث، الأمر الذي يجعل سؤال ناقد القرن الثامن عشر عن إثبات هوية الذات مقنعاً تماماً، كما يجعل الاهتمام التاريخي بقضايا الاستمرارية والتغير ملحاً على نحو خاص. قلما نجد عبارة "النقد الأدبي" في أية كتابة كتبت في القرن الثامن عشر: وتوحي هذه العبارة من عدة زوايا بإعادة ترتيب المجالات المعرفية disciplines والمؤسسات التي بدأت لتوها. وظل مصطلح "الأدب" يعني في الأساس كما عرفه جونسون في قاموسه (١٧٥٥): "المعرفة والمهارة في الأدب" - أي سعة الاطلاع في أي مجال كان، وأعيدت بالترجيح صياغة (وقصر) المفهوم على معناه الحديث أي "الفن" الأدبي أو الأدب "التخيلي" (الأدب بوصفه جمالياً في هدفه وأثره في الأساس: قصائد، روايات، مسرحيات)، أي أن عملية إعادة تعريف تحدث في سياق إعادة تصورات أكبر لمثل هذه الفئات والمصطلحات مثل "الفن"، "العلم"، العلوم الإنسانية، وهي قائمة لم تكتمل إلا في القرن التاسع عشر. ومن هنا لم نسمع طوال القرن الثامن عشر حتى في أبحاثه عن أية "مؤسسة نصوص" أدبية معتمدة Literary canons أو أي نقد أدبي محدد<sup>(١١)</sup>.

أضف إلى ذلك أنه طوال معظم هذه الفترة ظل "الأدب" يحمل في الأساس معنى نشطا يتمثل في التعلم نتيجة القراءة، وفي المعارف البشرية المكتسبة يتم اكتسابها من خلال محاولة التنقذ، كما كان معناه عندما أشار جونسون في كتابه حياة ملتون (١٧٧٩) إلى والد الشاعر [ملتون] باعتباره رجلاً "ذا ملكة أكبر من الأدب العام"، أو كما كان معناه في وقت لاحق

Patey, "The Canon", and Gossman, "Literature".

(١١)

في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر كانت الآداب الرفيعة Belles lettres، كما عرفها ريشليه Richelet في القاموس Dictionnaire عام ١٦٨٠، مازالت تعني "معرفة الخطباء والشعراء والمؤرخين"، كان دلمبير d'Alembert من أوائل من اختزلوا هذا المصطلح عن وعى في "الخطابة" و"الشعر"، بالرغم من أنه مازال يعرفه بأنه "معرفة" كل ذلك (Éncyclopédie, s.v. "Érudition").

مثل عام ١٨٤٠ في عنوان كتاب جون بثرام - John Petherham مقالات قصيرة عن تقدم الأدب الأنجلوسكسوني وحالته الراهنة في إنجلترا *Sketches of the Progress and Present State of Anglo-Saxon Literature in England* حيث تعنى كلمة "الأدب" ما يمكننا أن نطلق عليه دراسة الأدب (بكل أصنافه). (في بريطانيا كانت الصفة "أدبي" *Literary* مقصورة على مناقشة حروف الأبجدية حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولم تكتسب معنى أوسع إلا بعد منتصف القرن، كما هو معناها على سبيل المثال في عنوان المجلة الأدبية *Literary Magazine* أو يونيفرسال ريفيو [الدورية العامة لعروض الكتب] *Universal Review* تأسست عام ١٧٥٦، ولم تظهر الكلمة في قاموس جونسون، على الرغم من أن جونسون بدأ في استخدامها، وربما كان واحدا من أكبر مروجيها). أظهر باتريك بارنر Patrick Parrinder، كيف تشكل إعادة صياغة ما هو "أدبي" جزءا من ذلك التحول الأكبر في القرن الثامن عشر بحيث أصبح الأدب (في سياق سوق جديدة للمؤلفين) "أعمال" الأدب ويكتسب "معناه المؤسسي السلبي، ليدل على مجموعة من الأعمال الموجودة بالفعل"، ويمكننا كذلك أن نرجع هذا التغير إلى تصور تلك الفترة للنقد باعتباره متمركزا على الاستجابة للنق، وهنا نجد أن "الأدب" بمعناه السلبي "انعكاس لموقف المستهلك، وليس لموقف منتج الأدب" (مؤلفون *Authors*).

يدرك الباحثون أن المعايير الرومانسية حكمت تاريخ النقد في القرن الثامن عشر، ولا يقتصر السبب على أننا لم نهتم بالمعاني المتغيرة للألفاظ (أو بأسباب مثل هذا التغير). فعلى مستوى أكبر بكثير، أدى قبول المذاهب الرومانسية في الأدب والتفسير باعتبارها مذاهب معيارية إلى إنتاج تاريخات غائية *teleological histories* للنقد تصاغ في شكل قصص للظهور للتدريجي للفئات والمؤسسات (الرومانسية) الحديثة (وهي فئات ومؤسسات تم إعاقتها أو عرقلتها بدرجة أو بأخرى في نفس القرن قبل ذلك) - هذا القبول أنتج، على حد قول كليفورد سيسكن Clifford Siskin في أطروحته تاريخية الخطاب الرومانسي *Historicity of Romantic Discourse*، تاريخات رومانسية للنقد، بداية من سانسبرى ومرورا بأعمال

إرنست كاسيرر Ernest Cassirer و م. هـ. أبرامز M. H. Abrams وحتى و. ج. بيت W. J. Bate وجيمس إنجل<sup>(١٢)</sup> James Engell. وعند المؤرخين الناطقين بالإنجليزية على وجه الخصوص، أفلتت الفئات الرومانسية من المساعة، ولذلك واصلت ثنائيات مثل "الأصالة" و"المحاكاة"، أو حتى "العضوى" و"الآلى" تنظيم نصوص التاريخ، الأمر الذى أدى إلى إخفاء الاستمرارية والتغيرات المهمة عنا. وهكذا يفشل المؤرخون الذين يتصورون المحاكاة على نحو رومانسى بأنها مجرد فنلثة شكلية ونوعية - يفشلون فى إدراك أن المحاكاة الأوغسطية كانت طريقة من طرائق النقل الثقافى الذى اشتمل على تصحيح المحاكاة من داخلها؛ وبهذه الطريقة، كما يقول جوزيف تراب Joseph Trapp، يقوم الشعر بـ"إنتاج أصائل originals جديدة من خلال المحاكاة المقعمة بالحياة". وكما يفسر جوكور Jaucourt فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*: "المحاكاة الجيدة إبداع متواصل"<sup>(١٣)</sup>. ييجل درايند وبوب المحاكاة لأنهما يدركان فاعلية الأصالة فى الأدب والوضع الذى نطلق عليه اليوم اسم "التتاص" intertextuality: أن محاكاة الطبيعة من خلال محاكاة أعمال هوميروس تتضمن انتقاء وإعادة دمج عناصر الأعمال السابقة، الأمر الذى يؤدى إلى تصحيح فهمنا للطبيعة وتنمية المحاكاة الأدبية، أى خلقها من جديد من خلال التغيير. ربما قال جونسون "لا يمكن لأحد أن يكون عظيما من خلال المحاكاة"، ولكنه فهم فى الوقت نفسه - كما فى ملاحظاته حول ستيرن Sterne - أنه لا يمكن لأحد أن يصير عظيما بدون المحاكاة<sup>(١٤)</sup>.

بالمثل، تخفى نصوص التاريخ التى نقرأ للتصورات الرومانسية للعضوى والآلى بالنظر للوراء إلى القرن الثامن عشر تخفى عنا الحقيقة الماثلة فى أن كتاب القرن الثامن عشر يشبهون الأعمال الأدبية الناجحة بالكائنات الحية، إلا أن هذه النصوص تفعل ذلك فى سياق تصوراتها الخاصة للكائن العضوى Organism (وهى تصورات تسبق تلك التصورات التى تحكم تقوية وتسمية "علم الأحياء" فى حوالى عام ١٨٠٠). بالنسبة لمعظم كتاب القرن

(١٢) Robert Griffin's Critique of Romantic Constructions of the transition from "Classic" to "Romantic" in Wordsworth's *Pope*.

(١٣) Trapp, *Lectures*; *Encyclopédie*, s.v. "Imitation". Weinbrot, "Emulation"; Weinsheimer, *Imitation*; and Morrison, *Mimetic Tradition*, chs. 12 - 13.

Rambler 154 (1751); Boswell, *Life*, II.

(١٤)

الثامن عشر، كان الكائن العضوى أولاً وقبل كل شيء "نظاماً" System، وبما أن كل نظام يتضمن التراتب Subordination (على حد قول سوم جننز Soame Jenyns في عبارته المفيدة)، فإن مستويات تنظيمه علاقتها ببعضها البعض وتوحيدها مع بعضها البعض مثل علاقة الروح بالجسد: المستويات العليا عبارة عن الأسباب الشكلية للمستويات الدنيا، التي "تعبّر" عنها المستويات الدنيا بدورها (كما يتم التعبير عن الأفكار من خلال ملامح الوجه على سبيل المثال). وكذلك الأمر في العمل الأدبي الذي يصير تنظيمه هنا صورة أوغسطية للتراتب الأرسطى للدرس الأخلاقي والحكمة والشخصيات والعواطف واللغة - وهي الفئات التي تناولت أجيال النقاد من خلالها أعمالاً محددة (وهي تراتب منطقي بالمعنى الذي يتبادر إلى ذهن القراء، أى كل ما يعتقد الناقد أنه النظام الزمني أو النفسى للتأليف). ويهيمن هذا النموذج للعمل الأدبي على النقد بداية من هوبز Hobbes، الذي يتحدث فى "رده" على ديفانت Davenant (١٦٥٠) عن "الجسد والروح" فى القصيدة، حتى جيمس هاريس James Harris الذى كتب عام ١٧٥٢. إن "كل عمل شرعى لابد أن يكون واحداً، مثل النباتى أو الحيوانى، وحتى يكون واحداً مثلهما، لابد أن يكون كلاً، مكوناً من أجزاء، لا زيادة فيه ولا نقصان" (١٥).

فى العمل الأدبي بهذه الصورة - كما يتصوره بوب على سبيل المثال فى كتابه مقالة فى النقد، تعد القراءة حركة من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا (وبالتالى تضم الأجزاء فى كل). فحتى تكون القراءة والعمل ناجحين لابد أن تكون العلاقات بين المستويات - أى علاقات الشكل بالمعنى - علاقات كافية للتعبير expression، وهو المصطلح الذى يستخدمه بوب وآخرون مراراً (ويرتبط فى الغالب الأعم بالشعرية اللاحقة). وحتى يتم التعبير لينتقل القارئ من الشكل إلى المعنى المقصود على أى مستوى فى العمل الأدبي، لابد أن تكون الخيارات الشكلية ملائمة وطبيعية. وكما يقول درايدن فى مقامة ألبيون وألبانيوس Albion and Albanus (١٦٨٥): "لياقة الأفكار هى الخيال الذى ينبع من الموضوع بصورة طبيعية، ولياقة الكلمات هى إلباس تلك الأفكار بمثل هذه التعبيرات الملائمة لها بصورة

طبيعية، ومن هذين النوعين من اللياقة، إذا تم أداؤهما بصورة حسيّة، تتبع متعة الشعر" (المقالات، الجزء الثاني). وبهذه الطريقة - بالنسبة لهذا التصور التراتبي، الأوغسطي للعضوية الأدبية وما يترتب عليها من تفسير للتأويل - نجد أن أحد المعاني الأساسية لهذين المصطلحين الأدبيين النقيدين اللذين خضعا لمناقشة مستفيضة في القرن الثامن عشر وهما "الطبيعة" و"اللياقة" decorum - هذا المعنى هو القدرة على كفاءة التعبير. وبالطبع يقدم هذا النموذج مصادرة على المطلوب من وراء الأسئلة، وهي أسئلة مهمة حول علاقة التاريخ بالطبيعة البشرية وبالتالي بالتغيرات في الاستجابة الأدبية، ولكن بالنسبة لأصحاب هذا النموذج كان "الأسلوب الطبيعي" أسلوباً ملائماً لموضوعه، وكانت "قواعد الفن" - التي تم تصويرها على أنها صياغات للعلاقات الناجحة بين الوسيلة والغاية، والشكل والمعنى - تجسيداً للحكم النقدي، فكلها محاولات لوصف علاقات الشكل بالمعنى، تلك العلاقات التي وجدها الحكم النقدي ذات قدرة تعبيرية وبالتالي ملائمة. وأخيراً بالنسبة لمؤرخي النقد المحدثين، يكشف فهم تلك المعايير للشكل والتأويل الأدبيين عن أن القرن الثامن عشر (ربما مثل كل الفترات) كانت لديه نظرياته الخاصة عن الوحدة "العضوية" التي كانت مختلفة عن الوحدة الرومانسية وإن لم تتطع عنها تماماً.

مازلنا في حاجة إلى تاريخ يسعى لفهم النقد في القرن الثامن عشر على ضوء معطياته الخاصة، ولكن لا بد من الإقرار بالمثل أن كل التأريخ الحديث مكتوب من وجهة نظر المؤرخ واهتماماته، فكل تأريخ يعد في أحد معانيه سلسلة نسب لكتابه، أي تأريخاً لأنفسنا. ومثل هذا التأمل يقدم لنا سبباً آخر في أن القرن الثامن عشر يمثل أكبر موقع للصراع في المحاولات الحديثة؛ لإعادة صياغة تاريخ النقد. فمعظم المؤرخين وهم ينظرون للوراء من أفضلية مكاتبتهم في الكليات والجامعات، وجدوا أن نقد القرن الثامن عشر يحتل مكانة الحدائث في سلسلة نسب المعاصرة Genealogy of Modernity، فهنا، كما نقرأ، يظهر النقد "الحديث" - النقد بمعناه "الجامعي"، "المتخصص"، "المهني"، "المنهجي" أو "المستقل" الحديث. (وهكذا، إذا ضربنا مثلاً بسيطاً، نجد أن سكوت إلدج Scott Elledge يدرج في مجموعة المقالات التي جمعها بعنوان مقالات نقدية من القرن الثامن عشر - Eighteenth-

*Praelectiones Poeticae*، مقالة محاضرات شعرية *Century Critical Essays*، لجوزيف تراب الذى يعده "شاعرا مملا وناقدا غير أصيل" لأنه كان أول أستاذ جامعى للشعر فى أكسفورد، أى "أول ناقد أكاديمى محترف". إلا أن المؤرخين الذين ينشدون - حسب قولهم - أصول الحداثة يختلفون: هل ظهر النقد "الحديث" فى أواخر القرن السابع عشر (مع عصر التنوير نفسه) أم أثناء القرن الثامن عشر (مع الترتيبات المؤسسية الجديدة مثل التأليف authorship كمهنة يدفع لها أجر، والنوريات باعتبارها منابر للنقد، والمناصب الجامعية فى الميادين الأدبية)، أم بعد القرن الثامن عشر، ونتيجة للتطورات التى حدثت فيه مثل (ابتداع "علم الجمال" أو انهيار "المجال العام" فى القرن الثامن عشر للخطاب الاجتماعى بما فيه من خطاب نقدى)؟!

من الملاحظ أن التقاليد القومية المتنوعة أدت هنا إلى تعقيد مهمة المؤرخ، ولا يقتصر ذلك على مسائل ضبط التواريخ (نسب مختلفة من التغيير فى بلدان مختلفة). فالتقاليد القومية تختلف اختلافاً أعمق من ذلك بكثير، فكما يجادل جولدسميث فى كتابه بحث فى الحالة الراهنة للمعرفة الرفيعة فى أوروبا *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (١٧٥٩)، فى فصل بعنوان "المعرفة الرفيعة لإتجلترا وفرنسا التى تفوق المقارنة": "إذا كان النقد لازماً بأى حال من الأحوال لتطوير الاهتمام بالمعرفة، لابد أن تستمد قواعده من وسط الجماعة، ثم يتم تكييفها على روح الدولة ومزاجها التى يحاول النقد أن يهذبها" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول). لقد خطونا أول خطوة فقط نحو، على سبيل المثال، فهم البواعث والآثار السياسية المختلفة لما كان فى بريطانيا القرن الثامن عشر خطاباً لـ "النزق" الذى كان فى بريطانيا بمثابة رؤية للمجتمع المدنى، ولما كان فى الدولة الألمانية "علم جمال" aesthetics، وكان فيها بمثابة رؤية مختلفة تماماً للدولة على حد قول هوارد كيجيل Howard Caygill فى كتابه فن الحكم *Art of Judgement*. فيما تبقى من هذه المقدمة سنفحص لحظتين من التحول فى تصورات النقد والنقاد: الأولى فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر؛ حيث تنقلنا هذه السنوات من جون دنيس John Dennis إلى أديسون وبوب، والثانية فى السنوات التى تلت منتصف القرن، وهى فترة جولدسميث

وجونسنون. وقع التحول في الحالتين في بريطانيا أولاً، إلا أننا يمكننا أن نجد نظائر لهما في فرنسا وألمانيا. في التحول الأول، اختفى النقد الأقدم والأكثر تمركزاً في البلاط والأكثر عقلانية، وأفسح المجال - نتيجة لضغط نظرية جديدة حسية في الذوق (طورها جوزيف أديسون والأب دوبو) - لبحث تجريبي ذي أساس أعرض، وهو بحث قام - نظراً لأنه وصف الناقد من خلال "الذوق"، وهو إحساس موجود على وجه الإمكان عند الجميع - بتوسيع "جمهور" الأدب ليتجاوز مجالات الدراسة الأكاديمية والبلاط ليشمل ما أسماه أديسون في مجلة "سبكتاتور" *Spectator* (عدد ٩٢) "الحضر" Town وأسماء دوبو في كتابه تأملات نقدية *Réflexions Critiques* (١٧١٩) "جمهور الأرضي في ردهة المسرح" Parterre. وفي التحول الثاني، تقلص "الجمهور" النقدي مرة أخرى، تحت ضغوط مثل التزايد المفاجئ في المطبوعات الجديدة وما ترتب عليه من تمييز أكثر دقة وحدة بين الأنب "الرفيع" والأنب "الوضيع"، وصارت مؤهلات الناقد مرة أخرى مقصورة بصرامة بمثل الطريقة القديمة، فكان على الناقد أن يكون مرة أخرى إما علامة أو عضواً في شبه أرسقراطية جديدة لـ "الذوق الرفيع".

## - ب -

ما معنى أن يكون المرء ناقداً في القرن الثامن عشر؟ في بريطانيا تم الترحيب بجون دنيس ترحيباً كبيراً في العقد الأول من القرن باعتباره "أعظم ناقد في ذلك العصر" على حد قول جيلز يعقوب Giles Jacob، وفي كتاب مجهول المؤلف نشر عام ١٧٠٤ بعنوان اختبار المهارة *The Tryal of Skill* أطلق عليه لقب "الناقد" والتصق به اللقب. ولكن دنيس، مثل معظم كتاب عصره، اهتم بمجال واسع من الموضوعات والأنواع الأدبية، فكتب كتيبات وأطروحات عن أمور تاريخية وسياسية ودينية وبحرية، وكتب كذلك مسرحيات وقصائد وترجمات وأعمالاً نقدية، إلا أنه لم يستطع أن يعيش على إيرادات ما ينشره، بل اعتمد في كسب قوته على أنواع متكررة من الرعاية (رعاية مجموعة واسعة من الأفراد له، بداية من أنداده حتى زملائه الكتاب)، وعلى وظيفة صغيرة براتب من غير عمل في الجمر (كما يساوي ٥٢ جنيهًا إسترلينياً في السنة). عام ١٧٠٢، قدم أول قائمة في القرن الثامن عشر

لمؤهلات الناقد، في خطاب إلى جورج جرانفيل George Granville ، ونشر بعنوان تفسير كبير للذوق في الشعر، وأسباب انحطاطه.

أعتقد يا سيد أن ذلك لا يمكن الشك فيه؛ فلحكم على أى نوع من الكتابة، لا بد حضور هذه المواهب بدرجة أو بأخرى، حيث إنها ضرورية لهذه الكتابة.. والأنا هناك ثلاثة أمور لا غنى عنها للنجاح فى الشعر: ١- المواهب العظيمة. ٢ - التعليم الغزير. ٣ - التطبيق المستحق.. ولكن اليوم كما أن المواهب والتعليم والتطبيق جميعها ضرورى للنجاح فى كتابة الشعر، فهي لازمة بدرجة أو بأخرى لتكوين حكم سليم عليه (الأعمال الكاملة، الجزء الأول).

نلاحظ أولاً أن الناقد كما يصفه دنيس ليس من الضروري أن يكون كاتباً. وكما أوضح أحد أعدائه، كان دنيس معتاداً على تنقيح حججه بأن يطورها شفاهياً، "على رأس مائدة أحد النوادي" - أى تجمع فى مقهى مثل ذلك التجمع الذى ذكره ديفيد فوردريس David Fordyce عندما كتب عام ١٧٤٥: "نحن نسبق كل الأمم، ونهرع إلى النوادي والحفلات والجمعيات"<sup>(١٦)</sup>. كما شكى بوب فى مقالة فى النقد من تلك الجحافل الوليدة من النقاد الذين يزجون الشاعر الحديث، قلما كان يفكر فى النقد الذين كانوا يمارسون النقد كتابة: إرشاداته الخاصة بفعل النقد لا توحى بالتواصل الكتابى، بل التواصل الشفهي، سواء أكان ذلك فى المقاعد الرخيصة فى قاعة المسرح Pit (جمهـور الأرضى) أم فى المقاهى أم فى اللقاءات الاجتماعية رفيعة الشأن. علاوة على أن العديد من أعمال دنيس النقدية، رغم كونها مكتوبة، كانت فى الأصل رسائل إلى أحد أصدقائه - إلى هنرى كرومويل Henry Cromwell ("عن البساطة فى تأليف الشعر")، إلى ماثيو برايور Matthew Prior (عن الهجائين الرومان)، إلى وليم كونجريف William Congreve (عن بن جونسون، ورد عليه كونجريف بخطاب بعنوان "عن الفكاهة فى الملهاة") - وهى رسائل كتبت بغرض انتشارها فى نطاق ما، إلا أنها لم تكتب للطبع. (تشكل مجموعات مثل هذه الرسائل بعض أوائل الكتب النقدية فى القرن الثامن عشر مثل كتاب رسائل فى الإبداع والسياسة والأخلاق Letters of Wit, Politicks



*and Morality* (١٧٠١) لهابل بوير Abel Boyer، وتقدم لنا نموذجاً لتحذی به المجموعات اللاحقة كما في مجلة سيكناتر). يمكن للنقد أن يشق طريقه إلى المطبعة من خلال محاكاة أشكال الكلام الرفيع في شكل حوار، كما في العمل النقدي المستقل الوحيد لدرابدين عن الشعر المسرحي *Of Dramatic Poesy* (١٦٦٨)، وأول كتاب لدينيس "الناقد غير المتحيز" *The Impartial Critick* (١٦٩٣)؛ لذا كان النقد عام ١٧٠٠ عبارة عن فعل اجتماعي، وفرعاً مما أسماه العصر "محادثة راقية" *Polite Conversation*، وظل هكذا إلى حد كبير حتى عصر جونسون.

كون النقاد مشاركين في محادثة راقية جارية حتم عليهم على الأقل أن يتظاهروا بأشكال الخطاب الرفيع، مما جعلهم يرفضون "المنهج" بما يوحى به من طابع المدارس وطابع العقلانية الفرنسية، خاصة الزعم ضمناً بالمهارة الفنية الخاصة. فالناقد المثالي، مثل هوراس Horace من وجهة نظر بوب، "يستميلنا، بدون المنهج، إلى المعنى" (مقالة في النقد، القسم الأول، البيت رقم ٦٥٤). ولذا يتخذ بوهور Bouhours موقفاً مهذباً لما يدور في كتابه فن النقد *Art of Criticism* في منزل ريفي، ويرتبّه لا بوصفه "بحثاً"، بل بـ "الطريقة الحرة السهلة" للحوار ("إلى القارئ"). وهكذا يتحقق مشروع مجلة سيكناتر الخاص بإخراج "الفلسفة من الأبراج العاجية والمكتبات، والمدارس والكليات، لتقطن النوادي والمنشآت، بجانب جلسات الشاي والدرشة وفي المقاهي" (المشاهد، العدد ١٠، سنة ١٧١١) ويتحقق مشروع شافتسبري Shaftesbury الخاص بتحرير الفلسفة من بين دفتي الكتاب الضخم المتخصص. أحياناً يتكلف دينيس وحتى رايمر Rymer هذه الأوضاع المصطنعة، على الرغم من أن جيلاً لاحقاً أدرجها في الطائفة التي ينتقدها أديسون عندما يقول: "لا أعرف شيئاً أكثر إثارة للملل من أعمال أولئك النقاد الذين يكتبون بطريقة وضعية مترممة"<sup>(١٧)</sup>. ففي النقد مثلاً

Addison, *Spectator* 253 (1711)

(١٧)

يبدأ رايمر كتابه مأسى العصر الأخير (في رسالة إلى فليتود شبرد\*) (١٦٧٧): "وتعلم أنني غير مؤهل لكتابة أطروحة، وليست لدى العبقرية الكافية لكتابة أي شيء على وجه النقة" (الأعمال الكاملة). ومن بين الأعمال الحديثة التي تتناول التهنيد في هذه الفترة، انظر:

في الشعر، يولد "التهذيب" أعمالاً قصيرة، لا أعمالاً مطولة (فشلت خطة دنيس الطموحة لكتابة أطروحة نقدية عندما لم تجد إلا ٧٧ مشتركاً، وبالتالي تم اختصارها في كتاب أسس النقد في الشعر *The Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤). طوال معظم القرن الثامن عشر، كان لازماً ألا تبدو الأبحاث أبحاثاً؛ فمثلاً عندما يرتب تراب Trapp كتابه محاضرات - قرئت كما يدلنا العنوان، "في مدارس الفلسفة الطبيعية بأكسفورد" - على أنها محادثات فريدة. وبعدها تراب بأنه سيتجنب الآفة الأكاديمية المتمثلة في الأبحاث المتعمقة الأطول: "ذلك لأن الإيجاز في حد ذاته (إذا استخدمنا لغة المدرسين) وعلى ضوء طبيعته الخاصة ليس عيباً بأي حال من الأحوال، بل ميزة" (المقدمة)، وهكذا التحذوق ينكر التحذوق حتى عندما تكون العبارة في حد ذاتها مشكوكاً فيها). بعد منتصف القرن الثامن عشر عندما صار الناقد المذهب مدرساً وباحثاً، يعلن كيمز Kames في بداية كتابه المنهجي الطويل عناصر النقد *Elements of Criticism* (١٧٦٢): "اختار المؤلف أن يبلغ ما جمعه عن الموضوع بالصورة المبهجة الممتعة للنقد، متخيلاً أن هذه الصورة ستكون أكثر إمتاعاً، وربما أقل تعليمياً، من البحث المسهب التام شديد التخصص" (الجزء الأول). ذلك لأنه بطول منتصف القرن، كما يشكو جولدسميث في كتابه بحث في الحالة الراهنة *Enquiry* (بعد أن أثبت أن عشق النظام في فرنسا أفسد الذوق)، قام الناقد بوصفه عالماً بغزو حتى تلك الوسيلة التي علم أديسون من خلالها الأمة التهذيب، ألا وهي الدوريات:

من يستخدم ضمير المتكلم الجمع بكل صيغة، ويستخدم كلمات مثل "أولاً" و"ثانياً" باعتبارها منهجية، كما لو كان مقيداً في جلد بقرة ومغلقاً بمحابس من نحاس. ولو كانت هذه الدوريات الشهرية تافهة أو وقحة أو سخيفة، لالتبسنا له العذر، ولكن كون الناقد مملأً وجعاجعاً يمثل انتهاكاً لحق الناس (الجزء الأول).

وينتقدون بحرية ما كتبوه جيداً" - للإيحاء (مثل دنيس) باستمرارية الدورين (في كل من المعرفة المشتركة والحيز الاجتماعي المشترك بين المؤلف والقارئ المؤهل)، وكذلك للبعد عن الأعداء غير اللاتنيين بالمقام ويدعمان الحجة ضدهم، خاصة ذلك العدد المتزايد من النقاد الذين لا يمارسون النقد باعتبارهم خدماً لربات الفنون، بل يُصدرون أحكاماً على الأعمال من عندياتهم<sup>(١٨)</sup>. بالطبع لم يعط شعر دنيس له الحق في الزعم بأن شعره حجة في الشعر، حتى رغب في ذلك. ولكن الأهم من ذلك أن ناقد دنيس حكم قبل كل شيء، أي إنسان متذوق مؤهل للحكم على الأعمال الأدبية من خلال قدرته الطبيعية ("الموهبة" parts) وتعليمه "الغزير". إن العضوية في عالم الذوق، في مجال التهذب، عضوية مفتوحة للجميع من ناحية المبدأ. ووفقاً لما يقوله هيوم، "المبادئ العامة للذوق متماثلة في الطبيعة البشرية"، ومن هنا يقول بيرك Burke: "إن المعيار الحقيقي للفنون في متناول كل إنسان"، ويقول بوهور إن "أوضع إنسان في العالم يتأثر بتلك الجماليات مثل أي شخص آخر، بشرط أن يفهمها ويقدر أن يستمتع بها"<sup>(١٩)</sup>.

لذلك كانت طبيعة النقد نفسها كما فهمها القرن الثامن عشر تضع الناقد وقضية مؤهلاته في بؤرة الاهتمام. فالنقد - أي الاستجابة للذوق - هو القدرة على الحكم: عند ترجمة كتاب بوهور طريقة التفكير الجيد في أعمال الذهن *Manière de bien Penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) إلى اللغة الإنجليزية، صار عنوانه فن النقد *The Art of Criticism* (١٧٠٥). النقد له معايير ("القواعد")؛ فعالم الذوق ليس فوضى، سواء أكان ذلك في نموذج دنيس الأكثر عقلانية أم في نظرية شافيتسبيرى في الحس الداخلي أم في محاولة بوب للتوفيق بين كل البدائل، إلا أن هذه المعايير تتبع من خلال الذوق نفسه، فكما يقول جولدسميث في كتابه بحث *Enquiry*: "الذوق الإنجليزي، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغي أن ينقيد إلا بالقوانين التي يضعها بنفسه"، بينما يرى دنيس أن "ذهن [الإنسان] هو قانون نفسه" (الجزء الأول). يوضح الكتاب طوال القرن الثامن عشر أن هوميروس وأرسطو (أو أي ناقد يختاره المرء) أهل ثقة لأنهما يجسدان القواعد التي استوعباها، وليس العكس. فلو لم يمتع

هوميروس الكثيرين ولفترة طويلة، أو لم يقنن أرسطو الاستجابات المشتركة، لما احتل أي منهما تلك المكانة: فما قدماء لا يتمثل في صياغة معينة للقواعد، بل في الذوق نفسه. ومن هنا لا يمكن التيقن من طبيعة النقد إلا من خلال البحث في هوية الناقد. ولذا لا يختتم بوب مقالة في النقد بمبادئ مجردة، بل بـ "قواعد لإدارة آداب السلوك عند الناقد"، خاصة "شخصية الناقد الجيد". ولا يمكن إثبات صحة الأحكام المختلفة باللجوء إلى سلطة خارجية، بل وفقاً لمطالبات النقد الداخلية (مطالبات الذوق)، ولا يمكن أن يكون الناقد إلا "متقناً" أو "مهذباً" بدرجة أو بأخرى، "غير منحاز" أو "غير مفرض" بدرجة أو بأخرى (أي خالياً من القيود الخارجية) أي متمشياً مع الذوق (أو التهذيب) ذاته بدرجة أو بأخرى. ومن هنا طرح نقاد أواخر القرن السابع عشر ونقاد القرن الثامن عشر سؤالاً أكثر من أي وقت مضى، هل نحب ما ينبغي لنا أن نكون عليه؟ بمعنى آخر، هل نحن ما يجب أن نكون؟ هل نمتلك مؤهلات الناقد؟

أخيراً كما تدل كل هذه الصياغات، ينبغي أن يكون الناقد سيّداً نبيلاً gentleman، وتتضح هذه النقطة عندما يبين دنيس ما يقصده بالمؤهل الثالث للناقد: "الإعمال المناسب" due Application: ليس عملاً من أي نوع، بل "قراعاً" و"رزانة"، أي أن الناقد بوصفه إنساناً متوقفاً مهذباً لا بد أن يكون ذهنه خالياً من كل مهن الأعمال ومن العواطف المزعجة حقاً. إن كتاب التفسير الكبير للذوق Large Account - وهو مساهمة في حركة الإصلاح التي اكتسحت إنجلترا في السنوات المحيطة بعام ١٧٠٠- ينتهي بتفسير اجتماعي تاريخي لما يعتبره دنيس انحطاط الذوق منذ عصر استعادة الملكية، الأمر الذي يكشف بوضوح عن تصويره للناقد باعتباره جنتلمان لهذا الذوق ويقول إنه في الأيام المزدهرة لـ "الملك تشارلز الثاني" كان لدى جزء كبير من الجمهور ذلك الإعمال المناسب اللازم للحكم على الملهاة:

أولاً وقبل كل شيء كان لديهم الفراغ الكافي ليعتوا بها [الملهاة]؛ لأن ذلك العصر كان عصر المتعة، لا عصر العمل. وكانوا على درجة كافية من الرزانة لتلقى انطباعاتها؛ لأنهم يعيشون في يسر ورخاء.. وكذلك تلتروا بسلطة أصحاب الذوق.

ولكن العصر الحالي عصر "سيادة السياسة والعمل" و"المصلحة" و"التحزب":  
 "الأخوة الشباب، الذين ولدوا سادة" ما عادوا يترددون على المسرح - ذلك  
 لأنهم "اضطروا للمكوث في المنزل بسبب ضغط الضرائب"، بينما مقاعدهم في  
 المسرح احتلها "الأجانب" و"الناس [الذين لم يولدوا سادة] الذين جمعوا ثرواتهم  
 في الحرب الأخيرة" - وهم عامة غير متعلمين ولا "يتأثرون" بـ "السلطة" على  
 نحو ملائم حتى الأشراف الذين بقوا فقدوا أوراق اعتمادهم النقدية: "الحاجة  
 تدفعهم إلى الانخراط في الوظائف، وهناك اليوم من السادة الذين يشتغلون في  
 وظائف عشرة أضعاف السادة الذين كانوا كذلك في عهد الملك تشارلز".

لم يكن دنيس الوحيد الذي تصور الناقد باعتباره جنتلمان، وإن كانت بعض آرائه  
 الاجتماعية بنت قديمة عام ١٧٠٢. تماثل كل أوصاف بدايات القرن الثامن عشر للناقد  
 أوصاف الشاعر من جهة ومن ناحية أخرى تماثل تعريفات "الجنتلمان" - ووجد جون باريل  
 John Barrell أن الكتاب نجحوا في تعريف السيد النبيل في أوائل العصر الأوغسطي (وكان  
 ذلك ملائماً تماماً في عصر التغيير الاجتماعي)<sup>(٢٠)</sup>. وهكذا نجد أن "الجنتلمان الرفيع" Fine  
 الذي يصفه ستيل Steele في مجلة جارديان *Guardian* (العدد ٣٤، سنة ١٧١٣) منحوت  
 على غرار كل من الشاعر الحقيقي (الإنسان ذي "النفس الشاملة" الذي يصفه الكتاب بداية من  
 درايند حتى إملاك Imlac عند جونسون) وعلى غرار الناقد الحقيقي عند دنيس.

أعنى بعبارة الجنتلمان الرفيع ذلك الإنسان المؤهل تأهيلاً كاملاً لخدمة المجتمع  
 وصلاحه كما هو مؤهل لتجمله وإمتاعه. عندما أكتبر التركيبة الذهنية الخاصة بالسيد النبيل،  
 أفترض أنها محلاة بالمكانة الرفيعة للروح ورفعتها في إطار حدود الطبيعة البشرية. وأضيف  
 إلى ذلك الفهم الواضح، والعقل المتحرر من التحامل، والحكم الرصين، والمعرفة المتبحرة...  
 وبالإضافة إلى الملكات الطبيعية التي يتميز بها الإنسان منذ مولده، لابد أن يقطع شوطاً طويلاً  
 في التعليم. وقبل أن يطل على العالم وينيره، ينبغي عليه أن يلتزم بكل أمور الدين وينشد  
 الرشد من خلال الفضائل الأخلاقية ويلم بكل الفنون الرفيعة والعلوم.

إن المعرفة المتبحرة للسيد النبيل تحرره من الآراء المنحازة (يقول رينولدز Reynolds فى الجزء السابع من كتابه أطروحات *Discourses*: "كما يجرى العمل تحت تأثير الأفكار العامة، أو المنحازة، ينبغى علينا أن نعتبره فى الأساس أثراً للذوق الجيد أو الذوق السيئ"). ويدرس "الفنون الرفيعة والعلوم"، ولكنه، كما يلاحظ باريل، ليس فى حاجة لأن يمارسها بالضرورة. وبالطريقة نفسها، ليس الناقد فى حاجة (مثلما كان رجل البلاط فى عصر النهضة فى حاجة) لأن ينظم الشعر بنفسه: فكما يخبر تراب Trapp جمهوره فى الجامعة الذى يتكون من "المادة ذوى القريحة والميلاد النبيل والأخلاق الطيبة فى أفضل صورة"، إن رجل البلاط الذى عينه أستاذاً فى الجامعة يعرف، من خلال الخبرة، أنه لا توجد لذة تعادل لذة قراءة الشعراء القدامى سوى لذة محاكاتهم. إنهم لسعداء أولئك الذين يستطيعون أن يمتلكوا ناصية الاثنين معاً. لكن اللذة الأولى لابد أن تكون شغل كل من يرغب فى امتلاك تذوق للأدب، أو الخلق المهنّب". إن الذوق (فى التقليد التجريبي لبريطانيا وفرنسا) عبارة على ملكة تلقى *Receptive Faculty* (ويعرفه جولدسميث بأنه "القدرة على تلقى اللذة")، وعند ممارسة هذه الملكة لا يكون الإنسان المتذوق إلا مشاهداً متأملاً (إذا استخدمنا المصطلح الذى فضله النقاد بداية من أديسون وشافتسبيرى حتى آدم سميث)، لا يكون منتجاً، بل مستهلكاً<sup>(٢١)</sup>، ولكن السيد النبيل، مثل سينسيناتوس<sup>(٢٠)</sup> *Cincinnatus*، يتأهل بما يتعلمه من ممارسته للذوق - أى بأرائه المتبحرة غير المغرضة - ليترك مزرعته خلفه كى يخدم الفضيلة المدنية بصورة أكثر نشاطاً، وذلك من خلال قيادته للشعب. وهكذا يمكن

Goldsmith, Works, I

(٢١)

(٢٠) هولمبيوس كونيوس سينسيناتوس (٥١٩ - ٤٣٨ ق م): روماني شهير كان يمتلك مزرعة، وعندما كان يحرق الحقل فى مزرعته تم إيلاعه أن مجلس الشيوخ اختاره دكتاتوراً (والدكتاتور فى روما القديمة هو شخص يتم تعيينه أثناء الأزمات ومنحه سلطة مطلقة حتى يقضى على الأزمات)، فترك أرضه فى حمسة وذهب إلى ميدان المعركة حيث قضى على حصار العدو لبلاده وعاد إلى روما منتصراً، وبعد ١٦ يوماً من تعيينه فى منصبه تركه وعاد مرة أخرى إلى مزرعته، ثم تم استدعاؤه ثانية فى أزمة مماثلة، ولكنه بعد أن قضى على العدو استقال من منصبه، وعاد مرة أخرى إلى مزرعته. وهو مثال الفضيلة البسيطة، (المترجم).

للشاعر عند دنيس أن يخدم الدولة، بالرغم من أن هذه الفرصة ربما لا تأتي إلا من خلال الرعاية؛ لأنه كلما ترك الشاعر المجد الشعر جانباً من أجل أى عمل آخر، فشل في النجاح في هذا العمل.

عندما تقدم القرن وصار من الصعب الحفاظ على هذه المعادلات، أى عندما لم يعد الباحث والكاتب جزءاً من أى نظام رعاية أرسقراطية بل صار "متحدياً عاماً" فى سوق الأدب كما يصفه جونسون فى مجلة رامبلر *Rambler* (العدد ٩٣، سنة ١٧٥١) - انزوت الثقة التامة التى تحدث بها دنيس فى هذا المجال. عندئذ سيقول جولدسميث: "لا أعتقد أن للكاتب عاجز عن القيام بمهام وظيفة سامية، بل أشير ضمناً إلى أنه عندما يتم تعيينه أسقفاً أو رجل دولة، لن يمتعنا ككاتب كما كان يمتعنا من قبل"، ويضيف إلى أن "هناك تحاملاً يتقاسمه الجميع بأن الأبناء لا يصلحون لشيء سوى كتابة الكتب"<sup>(٢٢)</sup>. ولكن إذا ما ظلت المعادلات، يستطيع الناقد أن يودى الوظائف نفسها فى المجتمع المندى التى يقوم بها السيد النبيل المؤهل جيداً الذى يقود هذا المجتمع. يمكن تصور أن الفن والنقد فى هيكلة على غرار الدولة (حيث إن "نادى المشاهد" عند أدyson يشجع على المناقشة بين ممثلى كل المصالح المتعلقة بحقوق المواطنة)، كما يمكن فهم تجربة الفن وتجربة النقد (كما فى مجلة سبكتاتر) على أنها تعلم قيم ذلك المجتمع. فالأدب والأخلاق والسياسة - إذا جاز لنا استخدام مصطلحات عنوان كتاب هابيل بوير *Abel Boyer* - ستشكل مجاًلاً مهذباً متواصلاً منفرداً؛ حيث يمكن للناقد وكذلك الشاعر أن يتجولا فيه بحرية، أى أرضية مشتركة تمكن كليهما أن يلج على أن نشاطه يخدم الدولة مباشرة مما لم يعد ممكناً منذ القرن الثامن عشر.

إن هذه الرؤية لدور الناقد فى المجتمع المندى هى التى يطرحها تيرى إيجلتون *Terry Eagleton* فى بداية كتابه *وظيفة النقد The Function of Criticism*، معبراً عن اكتشاف من أهم الاكتشافات المعادة لمؤرخى النقد المحدثين: "ولد النقد الأوروبي الحديث من الصراع ضد الدولة المطلقة". ويشرح بيتر هوندال ذلك: فى الشعر كما هو فى السياسة "يقوم [مثل هذا النقد] على فكرة تقييد قوة السلطة من خلال مفهوم القانون"، أى القوانين المتاحة لكل

المفسرين المؤهلين: "الذهن قانون نفسه". في ذلك "المجال العام" الجديد المنحوت من الدولة المطلقة، يمكن لمادة الذوق أن يحكموا أنفسهم. وكما أن جمعيات الإصلاح الخلقى التي ظهرت في إنجلترا بعد عام ١٦٨٨ تبدو لمؤرخها الحديث ددلي بالمان Dudley Bahlman "علامات على الحرية الإنجليزية" و"على انسحاب الحكومة من بعض مجالات الحياة المهمة مما سمح للأفراد والمنظمات بالقيام بالوظائف المقصورة، أو التي كانت مقصورة، على الحكومة" (الثورة الأخلاقية)، كان بإمكان جولدسميث أن يكتب في كتابه بحث: "يمكن اعتبار المؤلف بديلاً رحيماً للسلطة التشريعية"<sup>(٢٣)</sup>.

إن الناقد عند دنيس لم يجسد بعد تلك الرؤية الأديسونية [نسبة إلى أديسون] تجسيدا كاملاً. فبحلول عام ١٧١٠ - بعد سنوات قليلة من زيوع صيته، بدا جون دنيس قديماً على نحو ميئوس منه، كرجل ينتمي إلى تسعينيات القرن السابع عشر، لا من العصر الجديد. ولم يرجع ذلك إلى أي اختلاف جوهري نشب بينه وبين جيل أديسون وستيل حول أمور مثل تقييم أعمال معينة أو الحاجة إلى إصلاح ديانة إنجلترا أو أخلاقها، إلا أنه للسبب نفسه يدخل في كتاب بوب *مقالة في النقد* في زى شخصية أبيوس Appius: فدنيس يبدو حينئذ غير مهذب، وبالرغم من أنه رفض المنهج، فإن جيلاً جديداً وجده شديد المنهجية، وعلى الرغم من أنه سعى، مثل بوب وأديسون وستيل، لإنقاذ اسم "الناقد" من سمعته السيئة المتمثلة في الرقابة المماحكة، فإنه يبدو رقيقاً مباحكاً. فلقد فشل دنيس في مسايرة تقدم التهذيب، وفي السياق الجديد اتخذت أصغر مواقفه النقدية معنى اجتماعياً وسياسياً جديداً، ف وراء هذه المواقف تكمن آراؤه القديمة في التجارة والدولة.

أضاف الجيل الجديد إلى قائمته لمؤهلات الناقد وصفاً جديداً للناقد باعتباره "رفيقاً" و"صديقاً" (لا للشعراء فحسب بل وكذلك للقراء). يقول ستيل في مجلة تاتلر *Tatler* (العدد

(٢٣) في ظل ظروف الرقابة الأكثر صرامة في ألمانيا، كتب شيلر في مقاله عن المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt* (١٧٨٤): تبدأ سلطة المسرح للقانونية عندما ينتمي مجال القانون العلماني (*Werke*, v).



٢٩، سنة ١٧٠٩) إن الناقد الفاضل "لا يكون رفيقاً أبداً، بل رفيقاً دوماً". ويقول يوب في كتابه مقالة في النقد:

لا يكفي أن يلتقي الذوق والحكم والمعرفة،  
في كل ما نتحدث به، دع الحقيقة والصدق يلعبان:  
حتى يمكن للجميع أن يسلّموا بكل ما هو مستحق لمعناك،  
بل وينشُدون أيضاً صداقتك

(القسم الثاني، الأبيات ٥٦٢ - ٥٦٦)

يمسك جولدسميث بالمؤهل الجديد إمساكاً كاملاً في هامش من هوامش المقالات التي تم تجميعها حديثاً من النواقة، بقلم السيد تاون الناقد والرقب العام *The Connoisseur. By Mr Town Critic and Censor General*: "يمكن أن يلقب هذا الكاتب بصديق المجتمع، بأجمل معاني هذا المصطلح؛ ذلك لأنه يتكلم ببساطة الرفيق المرح، ولا يملأ كلامه، مثلما فعل الكتاب الآخرون من هذه الطبقة، بنبرة العلو المصطنع للمؤلف". فهو "هجاء بكل معاني الكلمة، إلا أنه طيب بكل معاني الكلمة أيضاً" (الجزء الأول). إن الناقد بوصفه رفيقاً مهذباً وصديقاً يشتغل فيما أسماه أنيسون وستيل غالباً "تجارة" المحادثة، لا المحادثة من فوق الجماعة الاجتماعية التي يسعى لإرشادها، بل من داخل هذه الجماعة نفسها (ونذك تطبيق آخر لمبدأ المحاكاة باعتبارها تصحيحاً من الداخل). وإذا قصد التعليم، فإنه يقوم بذلك، كما يفعل الناقد عند بوب، بأن يتظاهر بأنه يذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل:

ينبغي عليك أن تعلم البشر كما لو كنت لا تعلمهم ،  
وأن تقدم الأشياء المجهولة كما لو كانت أشياء منسية  
(القسم الثاني، البيتان ٥٧٥ - ٢٧٦)

الناقد هنا هو يتحدث إلى هواة مثله، ولذا لا ينبغي عليه أن يدعى مهارة فنية خاصة، بل يدعى التربية الحسنة (حيث يقول توماس ريد Thomas Reid إنه "في الأمور المتعلقة

بالسلوك البشرى، يعتبر الذوق الجيد والتربية الحسنة شيئاً واحداً)، وبما أن سلطته تتبع من القيم المشتركة للجماعة التى ينتمى إليها، فإن موقفه البلاغى، حتى عند كتابة عمل مثل عناصر النقد، هو موقف التضامن والإجماع: "لا يزعم المؤلف فضلاً لأدائه سوى فضل توضيح (مبادئه)، ربما بصورة أكثر تميزاً مما أتيح قبله". وحتى جيمس هاريس Harris، رغم صلابته المعهودة، تمكن من الإمساك بقدر من هذا الموقف: "النقاد فى الواقع نوع من أركان التشريفات فى بلاط الأدب (إذا جاز لى أن أستخدم هذه الاستعارة)، فبمساعدهم نتعرف على أول صحبة وأفضلها" (٢٤).

يبدو أن الناقد عند دنيس يتخذ هذه المواقف المهذبة؛ فمثلاً يخاطب جرانفيل فى كتابه تفسير كبير للذوق: "يسعدنى أن أوجه لسيد نبيل، سيد ليس فى حاجة إلا أن يتم تذكيره بذلك، سيد على دراية تامة بهوراس ويوالو"، ولكنه يواصل الثناء، مفسراً أن قارئ مثل جرانفيل يدرك أن الكتاب المحدثين ينبغى عليهم، مثل الكتّاب الأقدمين، أن يخاطبوا "القلة العارفة" فقط، تلك القلة التى "ستؤثر" "سلطنتها" الثقافية فى النهاية على "الكثرة"، قلة هم المؤهلون للحكم على الشعر الأعظم، ولكن الأعمال التى تمتع أفضل حكم ستمتع الكل فى النهاية" (فى غضون ذلك، "يسخر [يوالو وهوراس] من ذوق السوق"، بمن فيهم السوق ذوو "المكانة"). إن الناقد عند دنيس لا يتحدث من داخل أولئك الذين ينوون إرشادهم، بل من فوقهم. ويكتب دنيس إلى إيرل مالجراف Earl of Mulgrave فى إهداء كتابه ترقية الشعر الحديث وإصلاحه Advancement and Reformation of Modern Poetry (١٧٠١):

قد أخسر تلك القضية النبيلة إذا وجهت كلامى للقارئ بوجه عام، وسيعتبرنى كل فطن مثل المحامى الذى يقوم، أثناء مرافعته الوقورة، بمخاطبة الجمهور الذى لا يدرك عن قضيته شيئاً يذكر، وليست لديه سلطة للحكم فيها، بدلاً من أن يخاطب القاضى المهيب الذى لديه معرفة تامة بقضيته ولديه السلطة السيادية للبت فيها (الجزء الأول).

تلعب التعليقات التي ترد في ثنايا مقدمات الكتب مثل هذا التعليق دوراً أكبر من مجرد الاستعانة بالرعاة في المعركة النقدية؛ فهي تبرز أن النقد في حد ذاته شكل من أشكال المعركة. ومواقف الناقد المهذبة لا تتخذ معنى إلا في إطار هيكل "السلطة"، وهو هيكل قادر على ضمان أن آراء "أفضل الحكام" [مفرد حكم] ستحدث "تأثيرها" الملائم. والحالة الوحيدة التي تصور دنيس أنها قادرة على تقديم مثل هذا الضمان هي تلك التي يتم فيها الحفاظ على السلطة بشكل متطابق في مجال الذوق وفي الدولة. ومن هنا نجد أن مجال الذوق ليس مجالاً جمهورياً، بل هو أرستقراطية، أي تراتبية يحكمها ذوق عاقلها حكماً مثالياً (ينتهي كتاب تفسير كبير للذوق بالاحتفاء بالذوق الفائق للملك تشارلز الثاني). ينبغي على الكتاب المحدثين أن يقلدوا هوراس Horace وبوالو اللذين "وجها ما كتباه إلى القلة العارفة، ولم يطربهما استحسان البقية لهما أو يحزنهما لومها" - أي ينبغي عليهم أن يشاركوا في نظام رعاية أرستقراطية "متحرر من كل مشاغل العمل" التي لا يمكنها إلا أن تفسد الذوق والدولة وفقاً للنموذج المألوف. وأخيراً عندما يفشل العقل الفائق والتجسيدات التراتبية للذوق، فهناك القوة دائماً: يبدأ كتاب أسس النقد في الشعر *The Grounds of Criticism in Poetry* بالسعي إلى "طريقة ناجحة للتوفيق بين الناس والمرحلة المنظّمة" (الجزء الأول).

لا يتحدث أديسون وستيل وبوب الشاب بمثل هذه الطريقة؛ لأن تصوراتهم للتهذب والذوق، وبالتالي للناقد نشأت في إطار تصور جديد للمجتمع المدني وبالتالي للذوق، وتتخذ معناها من هذا التصور، وهو تصور يقوم إلى حد كبير على إعادة النظر في الطبيعة ودور "التجارة". نتبع أ.و. هيرشمان A. O. Hirschman. وآخرون تحولاً من تصور القرن السابع عشر كما أسماه كولبر Colbert وجوزيا تشايلد Josiah Child "المعركة الدائمة" ونوع من الحرب - على الترتيب - إلى التجارة الرقيقة *doux commerce* في القرن الثامن عشر، أي نظام مقايضة فيه - على حد قول ولیم روبرتسون William Robertson في كتابه *View of the Progress of Society in Europe* (١٧٦٩) - "التجارة.. ترقق وتهذب أخلاق البشر". لقد صنعتنا يد العناية الإلهية بطريقة تمكن

التجارة أن تتصالح مع الفضيلة، بل وتكون دافعاً للفضيلة، بعيداً عن سلطات الدولة (حتى بتقليص هذه السلطات)<sup>(٢٥)</sup>. في إطار هذا التصور الجديد للتجارة، لا باعتبارها عواطف مزعجة" كما كانت عند دنيس، بل باعتبارها موقع "العاطفة الهادئة" الطيبة كما عند هاتشسون Hutscheson، استطاع القرن الثامن عشر في بداياته أن يفسر القوة التشكيلية لـ "المحادثة المهدبة" والناقد باعتباره "صديقاً" كما ينبغي أن يكون الصديق<sup>(٢٦)</sup>. كان شافيتسبيرى من أول المناصرين لهذه الأفكار في إنجلترا وأكثرهم تأثيراً، حيث يقدم في كتابه الخواص *Characteristicks* (١٧٠٥ - ١٧١١) التبادل الحر - "الحرية" - على أنها "محور وأساس" التقدم الجماعى، "الحرية فكراً وعملاً" باعتبارها آلية التنظيم الذاتى الصحى فى الفنون وفى الدولة:

عندما تحول الروح الحرة لأمة من الأمم نفسها بهذه الطريقة، تتشكل الأحكام، ويظهر النقد، ويتحسن الجمهور سمعاً ونظراً، ويسود الذوق السليم ويشق طريقه. لا شىء أكثر تحسناً وطبيعة وتوافقاً مع الفنون الجميلة من الحرية المسيطرة والروح العالية لشعب من الشعوب؛ حيث إن هذه الحرية تجعلهم، نتيجة لتعودهم على البت في أعلى الأمور بأنفسهم، يحكمون في الأمور الأخرى بحرية، وينخرطون انخراطاً تاماً في طباع البشر والأخلاق، وكذلك في طباع منتجات أو أعمال البشر في الفن والعلم<sup>(٢٧)</sup>.

لا يتمثل ما يخدم الذوق والدولة في العلاقات الثابتة للسلطة - "الرزانة" عند دنيس - بل في التواترات الاجتماعية التى يتم جعلها سلمية وإنتاجية من خلال آليات التجارة، ولذلك يبدأ شافيتسبيرى (ويطور الكتاب اللاحقون أمثال طومسون Thomson وأكنسايد Akenside) ناقداً ذا رعاية أرستقراطية - وليس هذا الناقد ناقد رعاية موسوعة فى المكان الخطأ أو يساء استخدامها - بل رعاية المؤسسة نفسها<sup>(٢٨)</sup>.

Hirschman, *Passions, and Pocock, Virtue.*

(٢٥)

Hutcheson, *Works*, V.

(٢٦)

Shaftesbury, *Letters, Second Characters.*

(٢٧)

Meehan, *Liberty.*

(٢٨)

ولكن بالطبع لا يشمل "المجال العام" عند شافتسبري (وأديسون) الدولة بأكملها، كما هو الحال في "المجال العام" عند دنيس. فالذوق ليس جمهورية، ففي صورته الإنجليزية، يبدو سيد الذوق دومًا حاملًا طابع عام ١٦٨٨. "الذوق الإنجليزي، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغي له أن ينقيد إلا بالقوانين التي يصنعها بنفسه"، ولكن - كما جادل جون كانون John Cannon - يمكن أن يكون "تأكيد الطبيعة الحرة والمنفتحة للمجتمع الإنجليزي" عند الممارسة بمثابة "طريقة من أقدر الطرائق التي دعمت بها الأرستقراطية موقعها المتميز" (القرن الأرستقراطي *Aristocratic Century*، المقدمة). (حتى مجتمعات الإصلاح اعتمدت على نظام من قضاة الصلح والواشين والمبررات الفارغة). يظل التحرير في مجال الذوق محدودًا، على الرغم من أن رؤية جديدة للمجتمع المدني تجيز له أن يتم توسيعه. هناك قلة فقط من المنظرين يسمحون للنساء بالحق في التصويت في الانتخابات<sup>(٢٩)</sup>. وكما يقول كيمز Kames في كتابه عناصر النقد بعد أن جادل في البداية مثل هيوم بأن الذوق "يضر بجنوره في الطبيعة البشرية، وتحكمه مبادئ يشترك فيها كل البشر".

أولئك الذين يعتمدون في كسب قوتهم على العمل البدني مجردون تمامًا من الذوق، من ذلك الذوق الذي يمكن أن يكون مفيدًا في الفنون الجميلة. ويقيد ذلك الاعتبار الجزء الأعظم من البشر. وبالنسبة للجزء المتبقى، العديد منهم غير مؤهلين للتصويت في الانتخابات نتيجة لذوقهم الفاسد. يجب أن يتم قصر الفطرة السليمة للبشر على تلك القلة التي لا تقع في إطار هذه الإعفاءات.

يمكن أن يعتمد الذوق، مثل الدمائه، أكثر من أي وقت مضى على المقدرة والتعليم، لا على الميلاد، ولكن كما يتم التوضيح مرارًا، هناك بعض العناصر في المجتمع هي الوحيدة القادرة على النظر تلك النظرة "غير المنحازة" للأشياء المحيطة بها (أو في رؤية هيوم وجولدسميث القرية من ذلك، هي الوحيدة القادرة على تعداد كل استخدامات هذه الأشياء).

يعبر كاتنط عن هذه الفكرة بطريقة رقيقة في الجزء الثالث من كتابه "نقد الحكم" قائلاً: "عند إشباع الحاجة فقط، يمكننا أن نقرر من بين الكثرة عنده ذوق أو يفقد للذوق"<sup>(٣٠)</sup>.

## ج -

كان نقاد القرن الثامن عشر على وعي تام بأنهم عندما يكتبون التاريخ يتتبعون سلسلة نسبهم الخاصة. في تلك الحركة العقلانية في منتصف القرن الثامن عشر للتاريخ الأدبي التصحيحي التي تم فيها إعادة تصنيف "الفردوس المفقود" لملتون على أنها قصيدة ملحمية تنتمي لعصر النهضة، لا للعصر الأوغسطي (أي عمل ينتمي لعصر سابق وليس لعصر بوب ودرلين)، وسعى الشعراء النقاد أمثال جراي والأخوان [جوزيف وتوماس] وارتنون The Wartons لأن يتفقوا مع ما اعتبروه تقليداً أدبياً على المستوى المحلي و"العام"، إلا أنه متميز عن الفترة الدخيلة للممارسات المستوردة من فرنسا<sup>(٣١)</sup>. في القائمة التاريخية لأهل الثقة السابقين التي ينتهي بها كتاب مقالة في النقد (بما في ذلكها من أساتذة بوب وأصدقائه، وأخيراً بوب ذاته) يفسر بوب نفسه ويبررها - أي يقدم مؤهلاته الخاصة به كنقاد. (وصورة معدلة من هذا الإجراء ستحكم الفصول الأولى لكتاب كولردج "سيرة أدبية" *Biographia Literaria*). ولكن عندما ينظر باحثو القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر وتاريخاته للنقد، غالباً ما يتخاضون عن مثل هذه التعريفات بالذات، فالباحث لا يعترف بوجود تأريخات النقد المدمجة في أنواع كتابية أخرى أو التي لا تقدم نفسها في إطار بحثي. ومن هنا نسمع كثيراً أن نقد القرن الثامن عشر لم يكتب تاريخاً خاصاً به: لم يترك لنا أي ناقد أوغسطي كتاباً عن الموضوع. (فكر الدكتور جونسون في كتابة كتاب من هذا النوع، إلا أنه لم يكتبه قط). ربما كان تاريخ النقد الوحيد الذي تعترف العيون الحديثة به هو ما نجده في كتاب جيمس هاريس عن صعود النقد وتقدمه *Upon the Rise and Progress of Criticism* (١٧٥٢)، الذي يعلن الجزء الأول منه عن نفسه باعتباره "بحثاً في صعود النقد والنقاد وأنواعهم المختلفة". إن وصف هاريس جدير بالاهتمام، لا باعتباره مجهوداً تاريخياً فريداً (وهو ليس

كذلك)، بل لما يظهره لنا عن التحول الذي حدث في منتصف القرن للنقاد الأوغسطيني من السيد النبيل المهذب ونكوصه إلى دور المدرس والعالم، وقدر من التناقضات التي جلبها هذا التحول في طياته.

يحدد هاريس الأرض التي يقف عليها هو نفسه بأن يميز بين الأدوار التي كانت متساوية في القرن السابق، بأن عرّف نفسه بأنه ليس ناقداً، بل فقيها لغوياً: "ومن هنا ينبغي أن يتضح أن طبيعة فقه اللغة أكثر شمولاً، وأنه لا يشمل على أوصاف النقد والنقاد فحسب، بل وكذلك على كل شيء يرتبط بالأدب، سواء أكانت تأملية أم تاريخية" (أبحاث *Inquiries*) وموقفه هنا مختلف عن موقف هوبز قبل قرن من الزمان، الذي قام في "رده" على دافانت Davenant بتمييز "النقاد"، حكم الأعمال المفردة، عن "الفيلسوف" الذي يمكنه وضعه من تحليل "طبيعة واختلافات الشعر" بوجه عام. صارت "اهتمامات" هوبز "الفلسفية" جزءاً وطيذاً من النقد نفسه. ولكن بدلاً من أن يدرج هاريس النقد في "فقه اللغة" الأكبر، عرف نفسه بأنه عالم، وليس سيّداً نبيلاً ناقداً على غرار أديسون، وبأنه شخص قادر على الوقوف خارج نشاط النقد كي يستقصى تاريخه<sup>(٣٢)</sup>.

وعندما يعدل هاريس وصف ليكون في كتابه تقدم المعرفة *The Advancement of Learning* يقسم النقد إلى ثلاثة أنواع مرتبة حسب ظهورها: "النقد الفلسفي"، و"النقد التاريخي" والنقد "التصحيحي" *Corrective*. في البداية، لم يكن هناك إلا مؤلفون، وتولد أول وأعم نوع من النقد من العملية الاجتماعية للإلقاء والاستجابة: "لذلك نجد هنا صعود النقد وأصله الذي كان في بدايته بحثاً فلسفياً عميقاً في القوانين الأولية للكتابة الجيدة وعناصرها إما يطلق عليها هاريس في موضوع آخر اسم "القواعد"، ما دام يمكن تجميعها من الأداء الأكثر استحسنًا". وهذا النقد نقد فلسفي لأنه يبحث في الأسباب: "قادم ذلك في الحال إلى أغرب الموضوعات، أي طبيعة الإنسان بوجه عام: الطبايع المختلفة للبشر... وعقلهم وعواطفهم."

(٣٢) عام ١٧٧٦، جعل جورج كامبل George Campbell أيضاً "النقد فرعاً من فروع فقه اللغة"، الذي يعرفه بأنه يشتمل على "التاريخ المدني والكنسي والأدبي، والنحو، واللغات، والفقه والنقد" (*Rhetoric*) وبالنسبة لمصير "فقه اللغة" في العقود التالية، انظر Barrow, *Philology*.

ولد النقد مع البلاغة، ولكن هاريس يقصد بذلك شيئاً أكبر من مجرد الدلالة البسيطة لهذه المقولة، ذلك لأنه ينتقل إلى انتقاد معظم النقاد الفلسفيين القدامى لاهتمامهم المفرط بالخطابة. فهاريس يعتقد على الرغم من كل أولئك الكتاب بداية من توماس بلاكول Thomas Blackwell وجون "إستيمت" براون John ("Estimate") Brown حتى "المؤرخين الفلسفيين" الإسكتلنديين أن كل معرفة ولدت أصلاً في الشعر، وأن العلوم العديدة انفصلت عن الشعر وعن بعضها البعض من خلال نوع من (ما أسماه ماندفيل Mandeville لأول مرة) تقسيم العمل. وكما قال بلاكول في كتابه رسائل عن الأساطير *Letters on Mythology* (١٧٤٨): "الشعر والفلسفة والتشريع كانت في الأصل مقترنة في نفس الشخص، انفصلت بعد أجيال قليلة إلى ثلاث شخصيات مختلفة". ويتتبع هاريس سلسلة النسب حتى مولد النقد.

عندما ينتقل هاريس إلى إعداد قائمة بأساتذة النقد الفلسفي "المحدثين"، يستشهد بفيذا Vida وسكاليجر الأكبر Scaliger، ومن فرنسا رابان Rapin وبوالو ولوبوسو Bossu وLe Bouhours. ولا يمتد التراث الإنجليزي للوراء إلى أبعد من عصر استعادة الملكية (قبل تأثير النماذج الواردة من باقي أنحاء أوروبا): هنا يستشهد هاريس فقط بكتاب المجريف مقالة عن الشعر (١٦٩٢)، وكتاب روسكومون Roscommon مقالة عن الشعر المترجم *Essay on Translated Verse* (١٦٨٤) وكتاب شافتسبيرى نصيحة لمؤلف *Advice to an Author* (١٧١٠)، وكتاب بوب مقالة في النقد. (وأضاف لهذه القائمة فيما بعد كتاب رينولتز أطروحات عن الفن *Discourses on Art* الذي طبعت أول سبع أطروحات منها عام ١٧٧٨)، ليظهر "أن كل الفنون والآداب Liberal arts متوافقة في مبادئها". تبدو قائمة هاريس متميزة نظراً لما لم تذكره. ولا يظهر فيها كتاب بعد بوب، فلا يدرج فيها بيرك أو كيمز أو جونسون، ولكن هاريس يقصد بالنقد الفلسفي ما نسميه نحن اليوم النظرية الأدبية، وتقدم لنا قائمته قائمة بأسماء المؤسسين: وحذوفاته دليل على إحساسه بأنه بحلول عام ١٧١٠ تم تأسيس تقليد جديد في النظرية النقدية في إنجلترا لم يكن له الكتاب اللاحقون إلا تنويعات على وتره.. ومثل بوب (الذي لا تشمل قائمته على أي بريطاني قبل روسكومون)،



يحذف هاريس درايدن، ربما لأن الأنواع المدرج فيها نقد درايدن لا تخوله أن يبدو لهاريس منظرًا؛ مات هاريس قبل أن يطلق جونسون على بوب في حياة درايدن (١٧٧٩) لقب "أبو النقد الإنجليزي" (حياة الشعراء، الجزء الأول). وأخيرًا، مثل كل المؤرخين الأوغسطينيين تقريبًا، حذف هاريس الأعمال المحلية المكتوبة قبل عام ١٦٦٠، وهي أعمال كان يعرفها جيدًا مثل "تمبر" Timber لبن جونسون و"فن الشعر الإنجليزي" *Arte of English Poesie* لبوتنام Puttenham؛ فهذه الأعمال تبدو لهاريس جزءًا من تراث مختلف، تراث غير "فلسفي" (٣٢).

يشتمل "النوع الثاني" من النقد عند هاريس، أى النقد التاريخي، (كما يشرح لنا هاريس في كتابه عن صعود النقد وتقدمه الذي نشر بعد موته في كتابه أبحاث فلسفية *Philosophical Inquiries* (١٧٨١) على "طائفة الإسكولائيين [المدرسين] Scholiasts والشارحين والمفسرين". ظهرت هذه الأنوار حتى في العصور القديمة نتيجة للزمن نفسه: أصبحت النصوص القديمة غامضة بالنسبة لنا بسبب تغير اللغة والعادات. ومن بين الأعمال الحديثة العظيمة التي يستشهد بها هاريس عن النقد التاريخي طبعة جون أبتون John Upton لأعمال سبنسر Spenser (١٧٥٨)، ومقالات أديسون في مجلة سبكتاتور عن الفردوس المفقود (١٧١٢) وكتاب وارتنون مقالة عن عبقرية بوب وكتاباته *Essay on the Genius and Writings of Pope* (نشر المجلد الأول منه عام ١٧٥٦). إن مثل هذه القائمة المتنوعة من الأعمال، ومكانتها كأمتلة على "النوع الثاني" من النقد، توحى بمبدأين أساسيين من مبادئ هاريس: أن الاهتمام بمؤلفين فرديين ونصوص فردية يحدث في سياق تقليد في نظرية النقد (تقليد في النقد "الفلسفي")، وأنه في سياق هذا التقليد يكون تأويل الأعمال المفردة وتقييمها مسألتين من مسائل التبحر في العلم، أى فعلين من أفعال النقد "التاريخي". وينتقل هاريس إلى أن يدرج في الطائفة نفسها أنواعًا أخرى من النقاد التاريخيين مثل "مصنفي المعاجم

والقواميس" (خاصة جونسون) و"النحويين" و"كتاب الرسائل الفلسفية" و"كتاب فهارس المكتبات" (أعمال مثل عمل جونسون في مكتبة هارليان Harleian Library) وكذلك المترجمين الذين يعد عملهم "توغاً من التفسير". وينطلق هاريس من هذا الفرع الثاني الكبير من النقد ليتتبع سلسلة نسب النقد، مستشهداً بأقاربه ومعلميه وأصدقائه بوصفها أمثلة حديثة على هذا النقد.

أما النقد "التصحيحي" فيقصد به هاريس ما نطلق عليه اليوم النقد النصي لتحقيق النصوص، وأداته الأساسية "مقابلة النصوص" Collation، ويمكننا أن نطلق عليه أيضاً اسم النقد "الحجة" Authoritative Criticism (حيث يجعل المؤلفين في متناولنا). ويتمثل عيبه في "التخمين" Conjecture حيث ينغمس المحقق editor- ويستشهد هاريس هنا بتحقيق بنتلي Bentley لنصوص ملتون - في "التجاوز المفرط" ولا يعيد المؤلف لنا إلى حالته الأصلية، بل يقدم لنا على نحو متفاخر "شهادة للمحقق وبراعته". وينتهي هذا التاريخ الكلى للنقد بمدح للنقاد باعتبارهم حافظي المعرفة وناقلي الحكمة: "لولا مجهوداتهم الثاقبة والمتبجرة، لوقعنا في خطر الانحطاط إلى عصر البلاهة". وهكذا يستمر المعنى القديم للنقد باعتباره تبحراً في العلم، على الرغم من أن كل النصوص المفردة التي يستشهد بها هاريس نصوص "أدبية" بالمعنى الأحدث للكلمة، إن نقد هاريس نقد "أدبي" إلى حد كبير في الواقع وإن لم يكن بالاسم.

يتميز تاريخ هاريس بأنه يأخذ في اعتباره معظم الاستخدامات التاريخية للمصطلح: النحو وتحقيق النصوص textual editing (ما أسامها القرن السابق "النحو" و"النقد" بلامبالاة)، الحكم على المؤلفين الأفراد والأعمال المفردة، النظرية النقدية. وبحلول عام ١٧٨١، ظهرت مؤسسة جديدة ومتنوعة للنقد، وصارت مألوفة لمؤرخيها بدرجة كافية لدرجة أنهم لم يجدوا صعوبة في التعرف عليها، ومعرفة ماهيتها. لذلك لم يعد هاريس في حاجة إلى تناول قضايا مثل العلاقة بين الناقد والشاعر أو مؤهلات الناقد؛ فالناقد عالم، ولكن هذه النقطة كان لها ثمنها: ليس تاريخ هاريس تاريخاً حقاً. فيقر بأن أنواع النقد الثلاثة التي يصنفها

ظهرت في العصور القديمة؛ فلقد حدث كل تاريخ النقد في تلك العصور، ومنذ تلك العصور كانت أحداث هذا التاريخ مجرد هجرات قومية لتلك الفئات الأبديّة. وهكذا نجد أن هاريس على يقين من أن تراث النقد الذي يصفه هو التراث النقدي الوحيد، التراث الحقيقي؛ لذلك لا يجد أية مشكلة في استبعاد جونسون وبوتنام من صفوف النقاد الفلاسفيين، يقين بضارع نقته في قائمة المؤلفات الموثوق بها لأعظم كُتّاب إنجلترا في الصورة التي سلمها بها الناقد الفلسفي إلى الناقد التاريخي (بعد هاريس قائمة بـ "كتابتنا الأساسيين": شكسبير، ملتون، كاولي، بوب). وهذه حقائق أبديّة، مثل هوية النقد نفسه. وبعد أن جاء النقد الفلسفي إلى إنجلترا اليوم وبعد أن حل قضايا جوهرية، بما فيها قضايا القيمة، يصير الناقد الممارس للنقد عالمًا تاريخيًا. وهكذا ينفّث طريق النقد، كما سيتصوره هيردر Herder، باعتباره ذلك الفرع من التاريخ الذي يكشف المعنى الداخلي لأعمال معينة (النقد باعتباره تأويلًا)، وكذلك باعتباره ذلك التمييز الجديد الذي ابتدأه آخر القرن الثامن عشر بين القراءة النقدية ونوع آخر من القراءة، ذلك النوع الذي نسميه اليوم "التنوق" Appreciation (٣٤).

بمعنى آخر، هناك تناقض في كيفية تحديد هاريس لموقع نفسه بالنسبة للتطورات التي يتتبعها. هل هو جزء من الكشف التدريجي للأحداث (كما سيتضح من سلسلة النسب عنده كناقد من النوع الثاني) أم هو فوق هذه الأحداث وخارجها؟ هل هو فقيه لغوي أم ناقد (تاريخي)؟ مثل هذه المآزق الخاصة بالموقع المتميز الذي يمكن أن يحتله المؤرخ في تلك الأنظمة المعقدة التي يعتبر هذا المؤرخ جزءًا منها - صارت هذه المآزق ملحّة في أواخر القرن الثامن عشر حيث صار المجتمع نفسه يتم فهمه على أنه كلّ شديد التعقيد لدرجة أن أي عنصر مفرد داخله (عنصر يشكّله هذا الكل) لا يستطيع أن يستوعب هذا الكل (٣٥)، ولم يعد بإمكان السيد الجنّتلمان أن ينظر نظرة مستقصية وغير منحازة للكل بحكم مكانته الاجتماعية، مكانة يفترض أنها تحرره من مثل هذا التشكل، كان أمل أواخر القرن الثامن عشر بأن مثل هذه النظرة يمكن أن تكون في متناول العلامة، أي ما سيسميه القرن التالي "المثقف" (تميل

Hohendahl, *Institution*, Berghahn "Classicist to classical", and Patey, "The canon". (٣٤)  
Barrell, *Literature*. (٣٥)

الدراسات الاستعراضية المتبحرة لأن تكون مطولة، ولذلك مالت الأعمال النقدية الكبرى في أواخر القرن الثامن عشر إلى الطول أكثر من الأعمال النقدية الكبرى في أوائله). ربما كان بعض دارسي المجتمع مثل آدم فرجسون Adam Ferguson وأدم سميث على وعى بأن هذا النقد الموجه للسيد النبيل يمكن أن يسرى على أنفسهم، أي أنهم، مثله، لم يعد بإمكانهم أن يدعوا رؤية مستقلة، إلا أن معظمهم لم يقلقهم ذلك. وهاريس مثال نمطي هنا، و"بحل" مشكلة موقعه المتميز المتناقص - أو بالأحرى يتفاداه - بنفس النوع من الثقة الثقافية التي أمنت ذوق السيد: بثقة في أن مصالح الجزء ومصالح الكل هي المصالح نفسها في الأساس. يمكن للنقد التاريخي أن يعتمد على حقائق النقد الفلسفي التي يجسدها بدوره، ولا مفر من أن نكرر هنا أن هاريس يمكنه أن يحقق هذه المعادلة، أن يشعر بهذه الثقة؛ لأنه بحلول عام ١٧٨١ صارت مؤسسة النقد تشكلاً اجتماعياً ملحوظاً.

إذا كان جيمس هاريس يتطلع للأمام تاريخياً، ويؤمن بتحول الناقد إلى علامة (وفي النهاية إلى مثقف)، فإن أوليفر جولدسميث ينظر للوراء، ناعياً تدخل العلامة فيما يرغب أن يحتفظ به كمجال مهذب للذوق، ويسعى كتابه بحث في الحالة الراهنة للمعرفة الراقية *Enquiry into the Present State of Polite Learning* ليفسر ما صار ينظر إليه بعد منتصف القرن الثامن عشر على أنه انحطاط آخر في الذوق الإنجليزي بالنسبة لتحول الناقد إلى علامة، ذلك التحول الذي يربطه جولدسميث بما يطلق عليه "مهنة المؤلف" باعتباره جزءاً من السوق الاقتصادية<sup>(٣٦)</sup>. ومع ذلك تظهر التناقضات نفسها عند كليهما: نسبياً يكتب هاريس

(٣٦) عن رواج مثل هذه الأفكار في بريطانيا بداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً، انظر Plumb, "The public" إنني أضرب بكتاب جولدسميث بحث المثل؛ لأنه كما قال عنه ولیم هنريك William Henrick في ماثلي ريفيو *Monthly Review* لا يحمل إلا من أشياء لا تريد عن كونها "ملاحظات مبتذلة بالية" (quoted in Goldsmith, Works, I.). ومن بين الدراسات الحديثة التي تناولت العلاقة بين المؤلف والسوق في القرن الثامن عشر، انظر:

(For Britain): Kernan, *Printing Technology, Rose, Authors and Owners*; (For Germany): Woodmanese, *The Author, Art, and the Market*, and McCarthy. "Art of Reading"; (For France): John Lough, *Writer and Public*; Robert Darnton, *Literary Underground and Revolution*.

تاريخاً لا يعد في الواقع تاريخاً، يكتب جولدسميث نقداً لا يزعم أنه نقد: "انتحلت شخصية الناقد فقط لكي أضع بالدول عن النقد".

ربما كان جوزيف وارتنون Joseph Warton يفكر في جولدسميث عندما أبدى- في كتابه مقالة عن بوب *Essay on Pope* إبان دفاعه عن ممارسته الخاصة بوصفه ناقداً تاريخياً: "إن الخوف من التحذلق حماقة يتسم بها العصر الراهن" (الجزء الثاني)، وربما كان جولدسميث يضع وارتنون نصب عينيه عندما أضاف في كتابه بحث أن نقاد عصره تحولوا إلى "متحذلقين":

حتى يكتسب المرء سيماء المعرفة عند الإنجليز في الوقت الحاضر ينبغي عليه أن يعرف أكثر بكثير مما هو مهم أو مفيد؛ فالولع السخيف للمرء بأن يعدّه الناس متبحراً في العلم أضّر بكل أنواع العلم ضرراً أكبر مما يتخيل بوجه عام. وهكذا يستفد البعض حصاقتهم الطبيعية في استقصاء حقائق فكر إنسان ما... بينما واصل الآخرون التعلم من تلك المرحلة التي اعتقد الحس المشترك لأسلافنا أنها عميقة الدقة أو شديدة النظرية لدرجة أنها لا تعلم أو تمتع.

بعد أن تحول الناقد إلى متحذلق، لم يعد بإمكانه أن يلبي خدمات النوق:

اعتاد السيد البارع هوجارث Hogarth أن يؤكد أن الجميع، ماعدا هلاوى الفنون، يقيمون أنفسهم حكماً في التصوير، ويمكن تأكيد الشيء نفسه فيما يتعلق بالكتابة؛ فالجمهور بوجه عام يضع العمل ككل في وجهة النظر المناسبة، ويدقق الناقد بعينه في كل تفاصيله الدقيقة، ويستهن أو يستحسن بالتفصيل. ويمكن أن يكون ذلك سبباً في أن غالبية الكتّاب في الوقت الحالي عرضة لأن يستأنفوا من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور.

يمكن أن يقحم التحذلق نفسه - أي الاهتمام الدقيق بدلاً من الرؤى الشاملة - عندما لا يحظى التهذب بالتشجيع الملائم: "عندما يكون الارتباط بين الرعاية والمعرفة ارتباطاً تافهاً، يكون كل الذين يستحقون الشهرة مؤهلين للوصول إلى التحذلق.... ثم اقتدت بهم الصفوف الوسطى من البشر التي تقلد العظماء بوجه عام.. لكى يبدو هذا الارتباط اليوم مقطوعاً".

نجحت خطة أديسون التعليمية العظيمة نجاحًا كبيرًا للأسف: ظهر جمهور قراءة كبير ومتنوع (ما سيطلق عليه فرانسيس جفرى Francis Jeffrey بعد سنوات قليلة "طبقات القراء" في صيغة الجمع التي لا تخلو من دلالة<sup>(٢٧)</sup>)، الأمر الذي ساعد بدوره على توليد عدد غير من الكتاب زائد عن الحاجة، أى كتاب ذوى انتماءات اجتماعية غير سليمة (أى يفتقدون إلى الذوق المهنى): "قد يحدث أن يفتقر التجار إلى مهارة تصريف أمور تجارتهم، إلا أنهم قادرون على أن يكتبوا كتبًا، ويمكن أن يفتقر الأجراء إلى المال أو السيدات إلى الخجل، إلا أنهم يكتبون كتبًا ويلتمسون الاكتتاب (تغطية نفقات النشر)". وهكذا فإن امتداد الذوق ليشمل جمهورًا عريضًا يفسد الذوق، ويتم ذلك بتوسيع تلك الإجراءات نفسها التي استخدمها أديسون نفسه، أى بالتحول من الرعاية إلى السوق في المطبوعات الدورية:

عندما لا يجد المؤلف من يرعاه يلجأ بطبعه إلى تاجر الكتب. ربما لا توجد رفقة أكثر ضررًا بالذوق من هذه الرفقة، فمن صالح أحدهما السماح بأقل وقت ممكن للكتابة، ومن صالح الآخر كتابة أكبر قدر ممكن، ومن هنا تولد مساعيها المشتركة تصنيفات مملّة ومجلات دورية. وفى مثل هذه الظروف، يودّع المؤلف السمعة (و) يكتب من أجل كسب قوته... وهكذا عندما يعتاد المؤلف على الكتابة من أجل كسب قوته، يتحول طموحه فى النهاية إلى جشع... فيقنط من الاستحسان، ويتحول إلى الربح... وهكذا ربما يكون الإنسان الذى حظى برعاية العظماء قد شرف الطبيعة البشرية، بينما صار ذلك الذى لم يحظ إلا برعاية تاجر الكتب شيئًا لا يمتاز كثيرًا على من يعمل فى الصحافة.

بالطبع لم يدرك جولدسميث أن نجاح برنامج الذوق هو الذى أدى إلى هذه الحالة، كما لم يدرك التناقض بين إدانة الكتاب المأجورين الذين "يكتبون للجمهور" وبين زعمه بأنه عندما يصير النقاد متحلقين، سيكون هناك "استئناف من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور" صار "الجمهور" - جمهور القراء - شديد التنوع لدرجة أنه لم يعد من السهل قرن التعليم بالذوق، مثلما اشترط الأب دويو قبل ذلك عندما قال فى كتابه تأملات نقدية (١٧١٩): "كلمة (جمهور) هنا لا تشمل إلا الأشخاص. الذين اكتسبوا معرفة"، وسيتحدث الدكتور جونسون بطريقة أكثر

حذرًا من جولدميث عن "استئناف علني من النقد إلى الطبيعة"<sup>(٢٨)</sup>. إن الناقد الذي يتصل من النقد ويفضل القول المذهب ذا "التفاهة الممتعة" على "الوقار" الحديث لا يرى تناقضًا عندما يتحدث عن المؤهلات المناسبة للناقد:

يقول البعض لابد أن يتم تطبيق هذا القانون في عالم الآداب، كما نجده مطبقًا في مجلس العموم. ولا يمكن لأي إنسان أن يظهر حكمته في هذا المجلس إلا إذا كان مؤهلًا تأهيلًا جديرًا بثلاث مائة جنيه في السنة؛ لذلك لا ينبغي لأحد أن يمارس وقاره هنا إلا إذا وصل عمله إلى ثلاث مائة صفحة.

كما لم يجد جولدميث طريقة لإيقاف انحطاط الذوق سوى حث "السادة الكتاب"، في ختام فصله "عن النقد"، على بذل "قدرتهم على قيادة ذوق العصر". ولكن المكانة البلاغية التي يجب على هؤلاء السادة النقاد المصلحين أن يشغلوها اليوم تختلف بالضرورة عن المكانة التي كان يحتلها "الرفيق" و"الصديق" من قبل في القرن الثامن عشر:

إلا أن رجل الذوق يقف.. في مكانة وسط بين العالم وصومعة الناسك، بين المعرفة والحس المشترك. فهو يعلم السوق أي وجه من الشخصية يؤكدون عليه عند المدح، ويعلم العلامة أين يوجه تطبيقه حتى يستحقه. وبهذه الطريقة، فمن الفيلسوف يكتسب استحسانًا شعبيًا...

لم يعد الحس المشترك ولا المعرفة ("الفلسفة") خاصية مميزة لصاحب الذوق أو للطبقة التي يمثلها. فالناقد عند جولدميث معلم قبل كل شيء، وهو اليوم ليس عضوًا من هذا الجمهور الذي يجب أن يعلمه ولا عضواً في عالم التبحر في العلم ويجب عليه أن يكون وسيطاً إليه. فله قامة مثل قامة هيو بليز Hugh Blair الذي عرّف أجيالا من الإسكتلنديين بالتقافة البريطانية من خلال دورة دراسية بعنوان "محاضرات في البلاغة والآداب الرفيعة" *Lectures in Rhetoric and Belles Lettres* (١٧٨٣)، أو مثل أن جونسون بتقديره الكبير "للعمل" ودفاعه عن "العمل البريء" في التجارة واحتفائه بالكاتب باعتباره عاملاً في

سوق الأدب، تمكن من تجسيد دور المعلم والعلامة في آن. (في السنوات التي تلت نشر كتاب بحث - أي بحلول العام الذي نشر فيه كتاب قيس ويكفيلد *The Vicar of Wake field* (١٧٦٦) - اقتنع جولدسميث بوجهة نظر جونسون)<sup>(٢٩)</sup>. وهذا الناقد الجديد اللاديسوني، باعتباره وسيطاً (أو حتى مبسطاً)، تولد عنه عارض الكتب في الدوريات الفصلية *Quarterly Reviewer* في القرن التاسع عشر. ويمكننا أن نتتبع في توترات دوريه كمعلم وعلامة القدر الكبير من مصير الناقد منذ القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نجد في أوروبا في القرن الثامن عشر نظائر للحظتي التغيير في مؤسسة النقد. حدث التحول الأول - ذلك التحول الذي يفصل أديسون عن دنيس - في فرنسا عندما تبنى نوبو في كتابه تأملات نقدية (١٧١٩) وصف أديسون الحسي للذوق (بما ترتب عليه من توسيع لـ "الجمهور" النقدي)، ويتضح فيما بعد في ألمانيا في الانتقال من جيل بودمر Bodmer وبرايترجر Breitinger وجوتشد Gottsched إلى جيل لسينج Lessing وفريدريش نيكولاى Friedrich Nicolai. كان الجيل الأول يوجه من أعلى عن طريق الأطروحات، مثل كتاب جوتشيد مقالة عن نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٣٠) وكتاب برايترجر نقد الشعر *Critische Dichtkunst* (١٧٤٠)، أما

---

Hirsch, *Literacy*; Hirschman, *Passions*; Parrinder, *Authors*; and Kernan, *Printing Technology*.<sup>(٢٩)</sup>

أوضح مارك روز Mark Rose أنه في سياق الجدل حول حقوق الطبع، الذي بلغ ذروته في قرار Donaldson v. Becket (١٧٧٤)، حدث أن حقوق التأليف حظيت أخيراً بالاعتراف الشعبي باعتبارها نوعاً من العمل الاقتصادي. وبينما مازال إدوارد يونج Edward Young في كتابه تخمينات عن الإنشاء الأصلي *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩) يميز أعمال التقليد عن الأعمال "الأصلية" على أساس أن الأولى مجرد توع من الصناعة التي يولدها.... العمل، تم تأويل الأدب، في جدل بلغ ذروته في قرار دونالدسون، على أنه سلعة مسوق خاضعة للحماية القانونية المناسبة لأنها تعد ملكية وفقاً للأسس اللوكية (نسبة إلى لوك) التقليدية؛ فالكاتب، مثل غيره من العمال، حسب قول لوك في كتابه أطروحتان عن الحكومة *Two Treatises of Government* "خلط عمله بشيء خاص به وقرنه بهذا الشيء، وبالتالي جعله ملكيته" (Rose, *Authors*, Ch.1)



الجيل الثاني فيعارض مثل هذا النظام (كما يشرح لمينج في ختام كتابه أصول المسرحية في هامبورج - *Hamburgische Dramaturgie* (١٧٦٧ - ١٧٦٩)، ويفضل عليه الأنواع الأكثر حواراً مثل الرسائل، كما في كتاب رسائل خاصة بالأدب الجديد *Briefe, die neueste Literature betreffend* (١٧٥٩ - ١٧٦٥) الذي حرره لمينج ونيكولاى وموسى مندلسون. ( ظهر هذا الكتاب فى شكل حوارى لا لأنه يرد على رسائل القراء ، بل وكذلك عندما قام هيردر عام ١٧٦٧ بنشر "التكملة" الخاصة به للرسائل بعنوان *عن الأدب الألماني الجديد Über die neuere deutsche Literatur*).

كان كتاب جوتشد مقالة عن نقد الشعر وثيقة انتقالية ذات جانبية خاصة؛ فهو فى الواقع رد على النظريات الجديدة لأديسون ودوبو التى ربما تعاطف معها دنيس. وعلى الرغم من أن جوتشد يعقد العزم على توسيع مؤهلات الناقد لتتجاوز العضوية فى عالم التبحر فى العلم أو العضوية فى البلاط، كان، مثل دنيس، ملتزماً تماماً بالنقد العقلانى، أى بـ "القواعد" كما يكشف عنها العقل المتعلم، قواعد لابد أن تتصاع لها كل الأعمال أيًا كانت استجابة عموم القراء لهذه الأعمال، لدرجة أن هذا الالتزام يحول بينه وبين تنفيذ مشروعه. فبالنسبة لجوتشد، يظل حكم الذوق حكماً عرفياً، ولذلك تظل كل الاستجابات الحسية المحضة (على غرار أديسون أو دوبو) معيبة للغاية. يردى.ى. بودمر J. J. Bodmer على دوبو على نحو لاذع، مصرّاً على أن الذوق ليس ملكة تلقى، أى ليس مجرد مسألة إحساس، بل هو قدرة نشيطة على الفهم: "وهكذا نرفض الحكم الحسى للذوق، ونرفض معه حكم "الأغلبية". فلا يستطيع أن يحكم على القيمة الحقيقية للعمل الفنى إلا المتخصص المتعلم؛ فهو الوحيد الذى يكون على ألفة بـ "أسس العلم". العلامة هو الحكم الحقيقى للفن" (١٠).

Berghahn "Classicist to Classical".

(١٠)

توحى حجج مثل حجج بودمر بالتوجه الخاص الذى ستتخذه النظرية الأدبية فى أوائل القرن الثامن عشر بألمانيا؛ حيث لم يوجد بعد ذلك الجمهور الأدبى الكبير نوعاً - "المتحضر" عند أديسون - الذى كان النقاد الفرنسيون والإنجليز يكتبون له، والذين استمدوا منه الدعم .

كما مرت ألمانيا، فيما بعد بطريقتها الواضحة الخاصة، بأول لحظة تحول في مؤسسة النقد، مرت كذلك باللحظة الثانية. فمع نهاية القرن الثامن عشر واستجابة لنجاح الكتاب والنقاد في خلق جمهور أدبي عريض ومتنوع، ظهرت مؤهلات الناقد مرة أخرى ليتم تأويلها على طريقة دنييس، فيتم تعريف علاقة الناقد بالجمهور من جديد على أنها علاقة المتحدث المتميز الذي لا يتكلم من قلب الجمهور، بل من فوقه. وعندما واجه العديد من الملاحظين انفجاراً في كم المطبوعات وعدد الكتاب والقراء، ولاحظوا كذلك مذهباً شعبياً جديداً يروجه نقاد حركة "العاصفة والقصف" Sturm und Drang أمثال هيردر وجوتفريت أوجست بيرجر Gottfried August Burger (مؤلف بيان عام ١٧٨٤ بعنوان "عن شعبية الشعر" Von der Popularität der Poesie)، شخصوا "هوساً بالقراءة" ألمانياً جديداً ربما يكون ضاراً بالنوق والدولة، ورد جوته على كل ذلك في السياق الثوري عام ١٧٩٥ بمقالة تهاجم "الأديب الحافي" Literarischer Sansculottismus<sup>(٤١)</sup>. وأخيراً في سياق كلاسية فيمار Weimar تبنى شيلر Schiller عن عمد أسلوباً فلسفياً شديد التعقيد لدرجة أنه يعجز أي فرد أن يفهمه سوى من يطلق عليهم شيلر "الصفوة" (أي "المتعلمون" و"هواة الفنون"). وكما أدرج دنييس عام ١٧٠٤ ضمن مؤهلات الناقد "التطبيق المستحق" الذي كان يعنى في الواقع "الفراغ" والخلو من "العمل" عرف شيلر في كتابه عن الشعر البسيط والعاطفي Über naïve und sentimentalische Dichtung (١٧٩٥ - ١٧٩٦) هدفاً محورياً للفن باعتباره يقدم "الاسترخاء"، ويلاحظ شيلر أن هذه الحالة من الاسترخاء عادة ما يساء تأويلها بأنها مجرد سلبية. اتضح أن "الاسترخاء" عند شيلر حالة "نشيط"، حالة لا يستطيع أن يصل إليها أولئك الذين "يعملون": إن الجمهور الذي يتوجه إليه شيلر الناقد جمهور مقصور تماماً على أولئك النشيطين وإن كانوا لا يعملون... فهذه الطائفة فقط هي التي تستطيع أن تحفظ الكمال الجميل للطبيعة البشرية الذي يمزقه العمل المؤقت ويقضى عليه العمل الدائم للأبد<sup>(٤٢)</sup>.

(٢)

## قدماء ومحدثون

### دوجلاس لين باتي Douglas Lane Patey

ما تعلمناه من القدماء ضئيل، ويفتقد بشدة في معظمه المصداقية، لدرجة أنني لا أطمح إلى أى نوع من الاقتراب من الحقيقة إلا برفض كل الدروب التى سلكوها.

ديكارت، مبحث عن عواطف النفس (١٦٤٩)

إنه مرض العصر الذى يسود فى كل مكان: طوائف جديدة، أديان جديدة، فلسفة جديدة، مناهج جديدة: كل شيء جديد، إلى أن يضع كل شيء.

ميريك كازويون، مبحث خاص بالحماس (١٦٥٦)

من الشائع والمبتذل لدى من يؤرخون للقرن الثامن عشر أن يقولوا إن الصراع بين القدماء والمحدثين (كما أطلق عليه إيبوليت ريجو Hippolyte Rigault فى كتابه تاريخ الصراع *Histoire de la Querelle*، ١٨٥٩) - برغم أن نقاداً مثل ماكاولى Macaulay صرفوا النظر عن هذا الصراع باعتباره شجاراً صغيراً تافهاً محصوراً فى رجال الأدب (مجرد معركة كتب) - فإنه كان فى الواقع حدثاً فاصلاً، أى أنه يمكننا أن نحدد مولد نقد القرن الثامن عشر والفكر الحديث على السواء فى رفض المحدثين لسلطة القدماء ونصوصهم والقواعد المستمدة منهم. عام ١٩٢٠، حدد ج.ب. بيرى J. B. Bury (متبعاً فى ذلك توجيه العلماء الفرنسيين) صراع القرن السابع عشر - خاصة أعمال فونتنييل Fontenelle - باعتباره الموقع الذى تم فيه "إثارة أول تأكيد واضح لمبدأ التقدم فى المعرفة"، مما مهد الطريق للنظريات التى اتلى بها الأب دى سان بيير Abbé de Saint-Pierre وتيرجو Turgot وكوندورسيه Condorcet عن التقدم البشرى، تلك النظريات التى اعتبرها بيرى مميزة لتلك الفترة<sup>(١)</sup> بالتوازي مع بيرى، بدأ ريتشارد فورستر جونز Richard Forester Jones بحثاً

في خلفية معركة الكتب الإنجليزية، وتوصل إلى أطروحة مؤداها أن المحدثين - خاصة بكون وأتباعه المترمتين - برفضهم لمبادئ القماء الممثلة في السلعة والتقليد والانحطاط ولدوا النشاط الذى نعرفه باسم العلم التجريبي الحديث، وفي أثناء البحث سعى جونز لأن يثبت أن الصراع لم يكن مجرد "مسألة" أدبية، وأن جنوره لم تكن في فرنسا فى عهد ديكرات

نما عمل بيرى من أبحاث تمت فى فرنسا بداية من كتاب أوجيست جافارى Auguste Javaray بعنوان عن فكرة التقدم *De L'idée du progrès* (١٨٥١) حتى كتاب جول دافى Jule Dalvaille بعنوان مقال عن تاريخ فكرة التقدم حتى نهاية القرن الثامن عشر *Essai sur l'histoire de l'idée du progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* (١٩١٠)، وبالنسبة لتأثير بيرى، انظر مقالة فاجر Wagar بعنوان "أصول" "Origins". سرعان ما تغلظت آراء بيرى فى دراسات القرن الثامن عشر (فى أعمال مثل كتاب كارل بيكر Carl Becker بعنوان المدينة السموية لفلاسفة القرن الثامن عشر *Heavenly City of Eighteenth-Century Philosophers* (١٩٣٢)، ولكنها بعد الحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص ولدت استجابة سلبية تمثلت فى إنكار "تداول" عصر التنوير، مثل كتاب كارلو أنطونى Carlo Antoni بعنوان عن الصراع ضد العقل *Die Kampf wider die Vernunft* (١٩٥١)، وكتاب هنرى فيفريبرج Henry Vyverberg بعنوان التشاؤم التاريخي فى عصر التنوير الفرنسي *Historical Pessimism in the French Enlightenment* (١٩٥٨) وكتاب بيتر جاي Peter Gay بعنوان حزب للبشرية *The Party of Humanity* وكتبه أيضا بعنوان عصر التنوير: نظرة تلويحية *The Enlightenment: An Interpretation* (١٩٦٦) - (١٩٦٩). (ويمكننا أن ننظر إلى كتاب جوديث بلوتر Judith Plotz بعنوان أفكار الأقول فى الشعر الإنجليزي *Ideas of Decline in English Poetry* (١٩٦٥) وكتاب و.ج. بيت W.J.Bate بعنوان عبء الماضى والشاعر الإنجليزي *Burden of the Past and the English Poet* (١٩٧٠) على أنهما مثالان على رد العقل هذا). فى أثناء ذلك، نجد فى مجالين واسعين ومتداخلين أن: (أ) فكرة التقدم نفسها تعرضت لتمحيص متزايد، (ب) تم إرجاع جنور الإيمان بالتقدم إلى عصر النهضة أولا، ثم إلى العصور القديمة فى النهاية. ومع ذلك ظلت أطروحة بيرى وجونز Jones حية إلى حد كبير، وإن كانت بصورة أكثر إنقفا: يرى نانرل كيوهين Nannerl Keohane (١٩٧٧) أنه "فى عصر بكون وديكرات نتعرف لأول مرة على نمط فى التفكير يمكننا أن نطلق عليه "فكرة التقدم". وحظيت هذه الأطروحة بأكمل إعادة صياغة لها فى كتاب ديفيد سبادافورا David Spadafora بعنوان فكرة التقدم فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر *Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (١٩٩٠).

وفونتيل، بل فى إنجلتر<sup>(٢)</sup>؛ لأنه بالنسبة لكل من بيرى وجونز، كان على المحدثين فى القرن السابع عشر أن يتقبلوا على "الحركة الإنسانية" humanism، أو "النير الفكرى لعصر النهضة" على حد قول بيرى.

سرعان ما بدأ غيرهم فى تنفيذ هذه المزاعم الكبرى بأن أظهروا أن الصراع، حتى عند تطبيقه على الأدب، لم يبدأ فى القرن السابع عشر من أصله - أى أن النصوص السابقة، ما دام قد تم النظر إليها باعتبارها بشائر للنقاش، فإنها تشكل فى الواقع تراثاً متجانساً ومتواصلًا لا تعتبر نصوص أواخر القرن السابع عشر الشهيرة إلا مجرد قفلة Coda له. اكتشف هانز بارون Hans Baron أن الصراع بين القدماء والمحدثين يقع فى صميم فهم الذات لعصر النهضة فى إيطاليا، أى جزء من المشروع الإنسانى ذاته (فى الواقع، طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت كلمة "حديث" تعنى بوجه عام منذ إحياء المعرفة). أرجع باحثون آخرون الصراع (ولازمته، فكرة التقدم) إلى العصور الوسطى، بل وإلى العصور الكلاسيكية القديمة<sup>(٣)</sup>. وتظهر التباينات بين القديم والحديث باعتبارها جزءاً من الطريقة التى يشكل بها؛ أى عصر هويته، خاصة الطريقة التى يفهم بها نفسه على أنه "عصر" متميز؛ لذلك طوال السنوات الخمس والعشرين السابقة أو نحو ذلك، غلب الاهتمام بتعريف ذلك الذى كان جديداً فعلاً فى صراع أواخر القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر، ذلك الصراع الذى ينظر إليه عادة باعتباره ذا ثلاث مراحل: النقاش الفرنسى الذى أدى إلى أعمال بيرو وفونتيل، ومعركة الكتب الإنجليزية التى أشعلها السير ولسم تمبرل Sir William Temple وواصلها آخرون خاصة ولیم وتون William Wotton وجوناثان

(٢) بدأ جونز بحثه بكتاب خلفية معركة الكتب *The Background of the Battle of the Books* (١٩٢٠) ووسعه فى كتابه القدماء والمحدثون: دراسة فى صعود الحركة العلمية فى إنجلترا فى القرن السابع عشر - *Ancients and Moderns: A study of the Rise of the Scientific Movement in 17th Century England* (١٩٣٦)، ويقول فى الكتاب الثانى منهما: "تفيعيتنا العلمية الحديثة تولدت من يكون بالنظر إلى مذهب البيوريتانية" (وهكذا افتتح جونز الجدل الكبير والمستمر حول دور البيوريتانية فى صعود العلم الحديث). وتم انتقاد جونز انتقاداً كبيراً على بؤرة اهتمامه المنغلقة.

(٣) Baron, "The Querelle"; Buck, "Aus der Vorgeschichte der Querelle"; Margiotta, *Le ssman, "Antiqui et Moderni"; and Curtius, European Literature d'Origine Italienne*; G.

سويغت Jonathan Swift، و إيقاظ العداوات من جديد فى بداية القرن الثامن عشر فى شكل مناقشات حول هوميروس (بدأت فى فرنسا ولكنها مرعان ما انتشرت فى أوروبا كلها). توصلت كل الدراسات حديثة العهد تقريباً عن الصراع إلى أن أهمية هذا الصراع تتمثل فى تنمية ونشر فهم جديد للتاريخ؛ فهم ساعد على فهم كل الأعمال البشرية باعتبارها منتجات تاريخية (تأويلات ثقافية)، وبالتالي ساعد على النظر إلى الذوق نظرة نسبية relativization of taste، والاهتمام المتزايد بالثقافات غير الكلاسية فى كل من الماضى والحاضر، وأخيراً أسهم فى ذلك الكم من التفكير فى أواخر القرن الثامن عشر الذى اصطلاحنا على تسميته "المذهب التاريخى" [التاريخانية] historicism<sup>(٤)</sup>. كما أدى هذا الصراع إلى التمييز الحديث بين العلوم والفنون. وفيما يلى نتتبع المراحل الأساسية للصراع، ونركز على الطرق التى شكلت بها هذه الاهتمامات التاريخية مؤسسة النقد الأدبى، وواصلت هذا التشكيل فى الواقع بعد انتهاء المعارك "الرسمية" بكثير.

### بيرو وفونتتيل: ظهور التفرقة الحديثة بين "الفن" و"العلم"

العصور القديمة الجميلة موقرة دوماً

لكننى لا أعتقد أنها مقدسة

أنظر للقماء دون أن أركع لهم

كانوا عظماء، هذا صحيح، إلا أنهم كانوا بشرًا مثلنا

ويمكن لنا أن نقارن دون أدنى ظلم

قرن لويس بقرن أوجست الجميل

شارل بيرو، قرن لويس العظيم (١٦٨٧)

فى يوم ٢٧ يناير ١٦٨٧، عقدت الأكاديمية الفرنسية للاحتفال بشقاء لويس الرابع عشر من مرض الناصور، واستمعت إلى قصيدة بيرو التى تحتفى بإنجازات عصر لويس،

(٤) أهم تلك المعالجات قام بها Krauss, Kortum, Jauss, Kapitz, Lachterman, and Levine.

فصورها إنجازات عظيمة لدرجة أنها تتقاطع إنجازات القداماء. وحدثت ضجة كبيرة عند سماع هذه القصيدة؛ اعتقد راسين أن القصيدة دعابة، وبعد أن تذمر بوالو عند سماع الأبيات الافتتاحية صاح منادياً بالتوقف عن إلقاء القصيدة، إن القصيدة "جلبت العار للأكاديمية"، ولم يهده إلا تدخل صديقه إيويه Huet (الذى يؤمن إيماناً شديداً بأن الإنسان والطبيعة تدهورا منذ العصور القديمة). وكما يتضح من هذه القصة الشهيرة، بحلول عام ١٦٨٧ تم وضع حدود فاصلة للمعركة في الصراع الفرنسي الفكري والشخصي على السواء <sup>(٥)</sup>. وصعد نجم بيرو في ستينيات القرن السابع عشر عن طريق كولبير Colbert الذى ضمن له عام ١٦٧١ عضوية في الأكاديمية الفرنسية (رغم قلة نتاجه الأدبي) وعام ١٦٧٢ ضمن له مركزاً مرموقاً باعتباره المشرف على بنايات جلالة الملك *Contrôleur des Batiments de sa Majesté* وهو مصدر رعاية وسلطة وثروة، وعام ١٦٩١، رغم موت كولبير وقندان بيرو للحظوة التى كانت له لدى الملك، كان لبيرو من الأمر بدرجة كافية لمساعدته على ضمان مقعد فى الأكاديمية لصديقه برنار دى فونتيل Bernard de Fontenelle (وهو مقعد تم رفض منحه لفونتيل أربع مرات نتيجة للجهود المشتركة للحزب القديم، بمن فيه بوالو وراسين ومولير ولافونتين La Fontaine ولابروير La Bruyère). كان المشاركون فى الصراع على وعى منذ البداية ببعده السياسى. فكما يسرى أيضاً على إنجلترا فى عهد تمبل، كان معظم المحدثين الفرنسيين أكثر قرباً للسلطة المركزية (التي احتفى بيرو بعظمتها) من الإنسانيين الأكثر استقلالاً أمثال بوالو <sup>(٦)</sup>.

(٥) تفاصيل تلك الأحداث موجودة فى Rigault and Gillot .

(٦) وهكذا قال تمبل بأن المحدثين الفرنسيين تبنا آراءهم فى البداية لكى يشنوا بلاطهم فقط، ثم ليدهانوا أولئك الذين داهنوا ملكهم (Works, III)، وكتب جان لوكيريك من أمستردام عام ١٦٩٩ فى محاولة من جانبه لتفسير "انحطاط الآداب الرفيعة" بالإشارة إلى الصراع: "من اليوم فصاعداً لن يستمع أحد إلى أولئك الذين يستمهمون بالقضاء ولهم مبادئ مستقلة عن إرادة الملك" (Parrhasiana, I). لقد قام كورت كورتوم Kortum بتحليل الأسس الطبقيّة للصراع الفرنسي (Perrault et Fontenelle) وكذلك نيدرست Niderst (Fontenelle)، وتم تطبيق التحليل نفسه منذ فترة طويلة على أسلاف بوالو - الإنسانيين فى عصر -

تم تدعيم خطوط المعركة منذ عصر شابلان Chapelain وكورنى، خاصة عندما اختلف النقاد حول استخدام المواد الدينية المسيحية فى الأنواع الأدبية الأعلى للشعر (ما يسمى بمعركة العجائبي (querelle du merveilleux). وفى هذا السياق كان لابد للملحمة على وجه الخصوص أن تعلم بقدر ما تمتع، ومن هنا، وبالرغم من أن هوميروس وفرجيل لم يقنما نماذج للشعر الحديث، ألا يجب على هذا الشعر أن يستغل الوحي المسيحي؟<sup>(٧)</sup> دافع بوالو عن القدماء العظام باعتبارهم نماذج للمحاكاة فى كتابه فن الشعر (١٦٧٤)، الذى أضاف إليه هجوما على بعض أعدائه القدامى: كلود Claude أخى شارل بيرو Charles Perrault، مصمم الواجهة الجديدة لمتحف اللوفر وطبيب خطيبة بوالو التى توفيت قبل فترة قصيرة (باعتباره "مغتالا" فى كل من المعمار والطب)، وجان ديماريه دو سان سورلان Jean Desmarets de Saint-Sorlin صاحب الملحمة المسيحية كلوفى Clovis (١٦٥٧). وكان ديماريه قد دافع بالفعل عن الشعر الحديث واللغة المحلية والفن العجائبي المسيحي Le merveilleux chrétien فى العديد من أعماله، وجاء دفاعه أكثر استفادة فى كتابه مقارنة اللغة الفرنسية والشعر الفرنسى بنظيريهما اليونانى واللاتينى *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine* (١٦٧٠)، وفى رد له على بوالو كتبه عام ١٦٧٤ طالب صديقه شارل بيرو بـ "الدفاع عن فرنسا" ضد تلك الفرقة للمتمردة التى تفضل الأعمال القديمة على أعمالنا".

---

= النهضة - الذين قال عنهم فيلكس جيلبر Felix Gilbert: "نادرا ما لعبوا دورا فى صنع المياسة... فلقد ظلوا فجوة بين الإنسانيين والطبقت الحاكمة فى عصرهم" ("Bernard Rucceai").

(٧) فى بريطانيا، بإمكان المدافعين عن الملحمة والمعجزات المسيحية بالطبع أن يشيروا إلى نموذج ملتون الذى كان يتحول إلى صعدة فى مجاله على نحو سريع، ولكن كان هناك شعور بأن المبادئ الحديثة ليست فى حاجة إلى من يدافع عنها فى كتاب جون دنيس *أسس النقد فى الشعر* *Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤) وكتاب ريتشارد بلاكور *مقالة عن الشعر الملحمى* *Essay upon Epic Poetry* (١٧١٦).



لم تكن الأعمال محل النظر مجرد كتب، فلقد شمل الصراع سمعة فرنسا ككل، تلك السمعة التى وصلت فى ذلك الوقت إلى قمة الاكتفاء الذاتى فى قوميتها الثقافية. فعلى سبيل المثال، امتد هذا الصراع إلى القضية المتعلقة باللغة التى ينبغى أن تكتب بها على اللافئات العامة، اللاتينية أم الفرنسية (ورد فرانسوا شاربنتييه François Charpentier فى كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية *Deffense de la langue françoise* (1676) ردًا لا مرأى فيه: لغة الأمة الأقوى ثقافيا، أى فرنسا). وبحلول عام ١٦٨٨، وهو العام التالى لتلبية بيرو لدعوة ديماريه، كان الصراع شائعا لدرجة أن فرانسوا دى كاليري François de Callières نشر كتابًا بعنوان التاريخ الشعرى للحرب التى شنت حديثًا بين القدماء والمحدثين *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*، إلا أن أهم نصوص الصراع لم تكن قد كتبت بعد، وهى نصوص لم يكتبها بوالو الذى لم يتناول المبادئ محل الخلاف بقدر تناوله لهجوم شخصى على بيرو ونقده لقرائات بيرو الخاطئة لهوميروس، بل جاءت هذه النصوص من جانب المحدثين فى أربعة مجلدات من كتاب بيرو مقارنة بين القدماء والمحدثين *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ - ١٦٩٦)، وخاصة كتاب فونتيل Fontenelle بعنوان استطراد حول القدماء والمحدثين *Digression sur les anciens et les modernes* الذى نشر لأول مرة فى شكل جزء من أجزاء كتابه أشعار رعية *Poésies pastorales* (١٦٨٨). (يقال إن هذا الطور الأول من أطوار الصراع انتهى بنشر فينلون Fénelon لعمله تليماك *Télémaque* وملحمة ذات إلهام كلاسي، ولكنها مكتوبة بالنثر الفرنسى الحديث).

يتخذ كتاب مقارنة بين القدماء والمحدثين لبيرو شكل حوار بين شخصية برزيدان Président [حرفيا، رئيس] وهو من الأكاديم متحلق فى ثقافته، ولم يزر باريس منذ عشرين عامًا ولا يتابع التطورات الثقافية الحديثة، ويعتقد أنه لم يتم إنجاز أى شىء جديد وعظيم حقًا منذ العصور اليونانية والرومانية، وشخصية أبيه Abbé [حرفيًا، قسيس أو رئيس دير أو الأب كلقب فى المسيحية] وهو ساخر علمانى (وهو المتحدث بلسان بيرو) وعلى دراية واسعة بالفلسفة والعلوم (واستمد بيرو هذه الشخصية من شخصية صديقه هريجن Huyghens)،

وهو معجب بعصر الملك لويس الرابع عشر، وشخصية شيفالييه Chivalier [حرفياً، فارس] وهو باريسى ألمعى، لا ينحاز لأى من الطرفين فى الظاهر، ولكنه ينحاز لأبيه فى العادة. وينور الحوار فى إطار زيارة إلى فرساي Versailles، وهى قصر البلاط فى عصر لويس ١٤ ورمز ما تم إنجازاه فى العصر الحديث. وخلال محاوراتهم فى عصر لويس ١٤، يستعرض بيرو الإنجازات القديمة والحديثة فى كل المجالات، مثيراً كل موضوعات الصراع تقريباً، الذى حدث منها والذى سيحدث<sup>(٨)</sup>. يرى أبيه أنه حدث تقدم فى كل المجالات باستثناء النحت الذى يصفه بأنه "أبسط الفنون وأضيقها" (المجلد الأول): للزمن أبو التهذيب والذوق الرفيع كما أنه أبو المعرفة الطبيعية، وتفوق القرن السابع عشر على القدماء، لا فى الفيزياء والفلك فحسب، بل وكذلك فى الشعر والخطابة والأخلاق؛ حيث إن هذه المجالات تعتمد، مثل العلوم الطبيعية، على استقامة التفكير؛ وكذلك على المعرفة الدقيقة بالطبيعة البشرية، وكلاهما وصل إلى كماله فى القرن الذى عاش فيه ديكرت<sup>(٩)</sup>. إذا كانت مهمة أسمى أنواع الشعر، خاصة الملحمة، تتمثل فى أن تنقل لنا الحكمة فى كل المجالات، كما كان الاعتقاد العام فى ذلك الوقت؛ فمن السخف اليوم أن نقول بعظمة هوميروس، وكان بيرو قد قال فى كتابه قرن لويس العظيم *Le siècle* بأنه لو كان هوميروس قد عاش فى عصر الملك لويس لصار شاعراً أفضل، وهنا يقارن بيرو هوميروس بفرجيل والشعراء اللاحقين مقارنات ليست فى صالحه، ويتوصل منها إلى أن هوميروس ينقصه الكثير، ليس على مستوى الشكل فحسب - فيما أمرته به "عبقريته" حسبما يقول بيرو - بل وكذلك على وجه الخصوص فى القبول التى فرضتها عليه ثقافته البدائية. لم يكن هوميروس يؤمن بالمذهب الطبيعى، ففى مجال الأخلاق والعادات، نجد أن "الأمرأ فى عصره يشبهون الفلاحين الأكتان المحدثين"<sup>(١٠)</sup>.

Alessandro Tassoni's *Pensieri Diversi*(1620), Book X, George Hakewill's *Apologie* <sup>(٨)</sup> of the Power and Providence of God(1627), and Joseph Glanvill's *Plus Ultra: or, the Progress and Advancement of Knowledge since the Days of Aristotle*(1668).

(٩) القرن السابع عشر.

(١٠) أجمع القدماء والمحدثون على أن الملحمة ينبغى أن تكون "مستودعاً للمعارف" *corps de doctrine* على حد قول لو بومى، ويرى ديماريه Desmaets أن الشاعر الملحمى لا بد أن يعلم ويعلم "التاريخ والجغرافيا وعلم الفلك وأمور الطبيعة والمنطق والأخلاق والبلاغة والخرافات والزراعة والعمارة والتصوير والنحت والمنظور والموسيقى". ويقول بيرو بأن "الشاعر، خاصة الشاعر الملحمى، ينبغى أن يتحدث بلياقة عن كل المواد التى يتناولها فى قصيدته، ليكون جديراً بقلبه. يجب عليه أن يعرف كل أمور الطبيعة"، =

فى عام ١٦٨٨، كان فونتيل، وهو ابن أخت كورنى، بخطو خطواته الأولى على سُلّم حرفته الطويلة المتمثلة فى كونه مروجًا ومبسطًا للعلم الديكارتى؛ فلقد دافع بالفعل عن القضية الحديثة فى كتابه حوارات الموتى *Dialogues des morts* (١٦٨٣)<sup>(١١)</sup>. ويقدم كتابه استطراد الجدل الحديث باستحسان يبرز كل مميزاته، وبازدراء تام للقماء (ويقول فونتيل إنه إذا نظرنا إليهم [أى القماء] جملة، وجدنا أن ميزتهم الأساسية تتمثل فى أنهم "قادونا إلى الحقيقة" بأن قدموا لنا معرضًا بكل الأخطاء والحقائق الممكنة). يجب علينا أن ننظر إلى كل الأعمال البشرية على أنها منتجات حضارية: فالطبيعة، بما فيها الطبيعة البشرية، لم تتغير منذ العصور القديمة (وعلى حد قول فونتيل، يدور الصراع فى مجمله حول مسألة ما إذا كانت الأشجار القديمة أطول من أشجار اليوم)، أيا كانت الاختلافات التى تميز أذهان البشر بعضهم بعض، "لابد أن تسببها ظروف خارجية مثل اللحظة التاريخية والحكومة والحالة العامة للأمم" (ترجمة هيوز Hughes). لم تصل ثقة فونتيل إلى ثقة بيرو بأن الشعر الحديث يمكن أن يتفوق على الشعر القديم؛ فهو كذلك يستشهد بأنواع أدبية جديدة مكتوبة باللغة المحلية، خاصة الرواية وحكايات الجنيات *Fairy tale* (وهو شكل مارس بيرو كتابته)، ولكنه يستدل بأن العصر العظيم للأدب الفرنسى ربما انتهى، وأن الشعر وصل إلى مرحلة كماله فى العصر الأوغسطى (الدرجة أنه لا يمكن التفوق على شاعر مثل فرجيل، وكل ما

---

يستنتج بيرو من ذلك أن التقدم - منذ عصر القماء - جعل الفكرة القائلة بأن "هوميروس لم يتجاهل أيا من أمور الطبيعة وأنه أبو كل الفنون" فكرة سخيفة (III). وبيرو، مثل فونتيل، يستمد نقده للعيوب الشكلية والأخلاقية لهوميروس بالمقارنة بفرجيل من كتاب Vida فن الشعر (١٥٢٧) *De arte poetica* وخاصة من كتاب ج. سكالجر الكتاب المبالغ من فن الشعر *Poetices libri septem* (١٥٦١)، والجديد فى هذين الكتابين هو نقدهما المفصل لم هوميروس.

(١١) خلاصة فى المحاوره الثالثة بين مقراط ومونتائى Montaigne التى يقول فيها مقراط : "هل تضربت الطبيعة ولم تعد لديها القدرة على إنتاج هذه الأنفس العظيمة؟ ولما لا تضرب من أى شئ سوى البشر العقلاء؟" (*Oeuvres*, II).

يمكن عمله أن يصل شاعر إلى مكانة مساوية لمكانته<sup>(١٢)</sup>. أهم شىء بالنسبة للقرن التالى، هو أن فونتيل فى معرض تناوله لطبيعة التقدم فى كل المجالات يوضح ما ألمح إليه بيرو مجرد إلماح، وهو التمييز الأساسى بين المجالات التى تتقدم من خلال تراكم بطء للمعرفة (مثل الفيزياء والفلك والرياضيات) والمجالات التى يمكن أن تصل فيها للبقرية إلى أعلى قمة مرة واحدة (مثل الشعر والخطابة). بمعنى آخر، ينقل فونتيل التمييز التقليدى بين الشعر (أو البلاغة) والفلسفة إلى أبرع تقسيم فى القرن السابع عشر لما أصبحنا نطلق عليها الفنون والعلوم:

على كل، إذا كان للمحدثين أن يقدروا على التفوق باستمرار على القماء، ينبغى أن تكون المجالات التى يعملون فيها من نوع يسمح بالتقدم. فالخطابة والشعر لا يتطلبان إلا عددًا محدودًا من الأفكار بالمقارنة بالفنون الأخرى، ويعتمدان فى تأثيرهما أساسًا على حيوية الخيال. ويمكن اليوم للبشر أن يكسبوا فى قرون قليلة عددًا صغيرًا من الأفكار، وليست حيوية الخيال فى حاجة إلى سلسلة طويلة من التجارب أو إلى قواعد عديدة حتى تصل إلى أقصى كمال فى استطاعتها الوصول إليه. الفيزياء والطب والرياضيات تتكون من عدد لا محدود من الأفكار وتعتمد على دقة التفكير الذى يتحسن ببطء متناه، ولكنه يتحسن باستمرار... من الواضح أن كل ذلك لا نهاية له، وأن آخر الفيزيائيين أو الرياضيين سيكونون أكثر قدرة بصورة طبيعية<sup>(١٣)</sup>.

(١٢) *Digression*. يحول الوقت الذى كتب فيه فونتيل كتابه اللاحق عن الشعر بوجه عام *Sur la Poésie en general* (نشر عام ١٧٥١) توصل فونتيل إلى أن التقدم فى الشعر مازال ممكنًا: واصلًا نفاغًا فونتيل وبيرو عن الأشكال المكتوبة باللهجات المحلية نفاغ الإسمانيين عن المعاصرة حيث أجريا نفاغيها فى طور عصر النهضة من الصراع.

(١٣) المصدر نفسه .

لم يقم تاسونى Tassoni أو هيكويل Hakewill أو حتى بيرو بتصنيف أمثلتهم المتنوعة على هذا النحو<sup>(١٤)</sup>، وبعد كتاب استطراد، تبنى كُتَّاب ينتمون لكلا طرفى الصراع بطول أوروبا وعرضها تقسيم فونتيل بسرعة - ففى وقت مبكر مثل عام ١٦٩٤ تبناه كُتَّاب مناصرون للمحدثين أمثال وتون Wotton وشارل جيلدون Charle Gildon، وفيما بعد تبناه كتاب مناصرون للقدماء أمثال دبو<sup>(١٥)</sup> Du Bos. ومع ذلك لا يستعمل هؤلاء الكُتَّاب مصطلحى "الفن" و"العلم" لتمييز تقسيماتهم، وبما أن هذين المصطلحين تم التمييز بينهما (وكان العديد من الكتاب يخلطون بينهما)، فلا يحملان المعانى التى اكتسبها منذ عصور القدماء<sup>(١٦)</sup>

(١٤) Davidson, "Realignment of the arts". (In his *cabinet des Beaus-Arts*(1690) ، وهو فهرس لتلك الفنون كما تتمثل فى تصاوير مجازية على سقف غرفة فى منزله، يسرد بيرو أيضا الخطابة والشعر والموسيقى والعمارة والتصوير الزيتى والنحت، كما يسرد أيضا البصريات والميكانيكا والحرف. ويناقش رم. كرين إسهام يكون فى التقسيم الجديد وتمييزه بين معارف "الثقافة" ومعارف "الإبداع" أو "الزيادة" فى كتابه فكرة العلوم الإستاتية، المجلد الأول .

(١٥) يقول وتون فى كتابه تملات:

هناك نوعان من [أنواع المعرفة]: أحدهما إما أن يقوم أبرز المثقفين الذين قارنوا الأداءات القيمة والحديثة بالتنازل عن القضية للقدماء تماما أو يعتقدون على الأقل أن المحدثين لم يتجاوزوهم. أما النوع الثانى ففيه يعتقد المدافعون عن المحدثين أن القضية لصالحهم تماما لدرجة أنهم يتساعلون كيف يتأتى لأحد أن ينازعهم فيها. يشمل النوع الأول الشعر والخطابة والعمارة والتصوير والنحت، ويشمل النوع الثانى التاريخ الطبيعى والفزيولوجيا والرياضيات بكل فروعها.

ويتوصل جيلدون إلى تقسيم مماثل فى كتابه رسائل ومقالات متنوعة الذى نشر فى العام نفسه.

(١٦) يقدم سبادافورا Spadafora مسحا لاستخدام القرن الثامن عشر لهذين المصطلحين فى كتابه التقسيم Progress. ونظرا لأن مصطلح "الفن" ظل حتى أوائل القرن التاسع عشر يدل على حد قول دلمبير على أى نسق من أنساق المعرفة يمكن اختزاله فى قواعد وضعية وثابتة بمعزل عن أى هوى أو رأى" (Preliminary Discourse)، اضطر جوته لأن ينكر أن الشعر "فن". وبحلول عام ١٧٥٠، تم إكمال العبارة القديمة "الفلسفة الطبيعية" بـ "العلم الطبيعى" و"العلم بالمعنى الدقيق"، ويبدو أن كلمة "العلم" المفردة الجامدة لغويا "science" unmodified singular اكتسبت لأول مرة معناها الحديث المحدود بمعنى علوم الأحياء والكيمياء والفيزياء (والدراسات التى تحدثو حذوها) فى إنجلترا فى سياق الجمعيات المتخصصة المجلس البريطانى لتطوير العلم، الذى تأسس عام ١٨٣١، انظر "Ross " Scientist

- كان "العلم" مازال يعنى الفهم النظرى، و"الفن" النشاط العملى، أى أن الفن صناعة يتم القيام بها وفقاً لقواعد معينة. ولكن بيرو وفونتيل عندما تناولوا ما إذا كانت كل المجالات تتقدم بالطريقة نفسها، أدى ذلك إلى ناتج ثانوى للصراع، وهو التمييز بين العلوم التى سيعتمد عليها القرن التالى فى صياغة فئة جديدة، أى فئة "الجمالى" وهى فئة تظهر مقترنة بالتصور الحديث لـ "العلم" فى معرض الصراع بين القماء والمحدثين<sup>(١٧)</sup>.

بحلول عام ١٧٠٠، كان كل كاتب تقريباً قد سأم بتفوق المحدثين فى العلم وتفوق القماء فى الفنون. حتى بالنسبة للتقدمى اليوتوبى تيرجو Turgot يقول:

يظهر الزمن دوماً اكتشافات جديدة فى العلوم، ولكن الشعر والتصوير والموسيقى لا يمكن أن تتجاوز حدّاً معيناً، وهو حد تحدده الاستعدادات الفطرية للغات، ومحاكاة الطبيعة والحساسية المحدودة لحاسة من الحواس، وتصل إلى ذلك بخطوات بطيئة ولا يمكن أن تتجاوزها. وصل عظماء العصر الأوغسطى إلى ذلك ومازالوا قدوتنا حتى اليوم<sup>(١٨)</sup>.

بمعنى آخر، قبل كل الكتاب تقريباً التقسيم الجديد للمعرفة. كان لاحتلال الشعر والخطابة مكانهما بين الفنون، فى مقابل العلوم، آثار ضمنية كبيرة على النقد الأدبى، وبلغت انتباهنا هنا ثلاثة آثار منها على وجه الخصوص: (١) ساهمت إعادة تقسيم العلوم - أثناء الصراع - فى البنية المنطقية المتميزة للنقد فى القرن الثامن عشر، (٢) ولدت أزمة فى التصورات الماثلة فى أن أى "فن" يمكن أن يكون له "تاريخ"، (٣) أدت إلى تكوين فئة جديدة من "الأدب" ("الفن" الأدبى) ؛ مما أدى فى النهاية إلى ظهور حاجة ملحة جديدة إلى أن يدافع النقد عن الأدب.

(١٧) ينخرط معماريو "علم الجمال" فى القرن الثامن عشر أمثال لايسون ويومجارتن فى التمييزات التنظيرية التى بدأت تظهر بالفعل فى القرن السابق وكان بيرو وفونتيل أول من قدما تبريراً عقلياً لها.

(١٨) "Discours".

أسهم الصراع أول ما أسهم في إعادة تعريف "القواعد" النقدية التي تفصل شابلان Chapelain وباسكال Pascal عن بوب Pope ودوبو، فقواعد الكتابة في رأى السابقين يمكن أن يتم البرهنة عليها بطريقة ديكارتيّة، أى بحجة سبق الإقرار بها، ويرى الأخير أن النقد مسألة احتمالية استدلالية "تجريبية". فبالنسبة لكل المحدثين ما عدا قلة قليلة منهم (وهي في الغالب ديكارتيّة)، تم فهم النقد في القرن الثامن عشر على أنه محاولة استدلالية لاكتشاف مصدر المزايا أو الآثار الخاصة في الأعمال الأدبية، أى الوسائل التي يحقق بها الكتاب غاياتهم. وظلت هذه الصياغات للعلاقات بين الوسائل والغايات يطلق عليها اسم "قواعد"، ولكن هذه القواعد لا يمكن أن تتم معرفتها مسبقاً أو على نحو مؤكد تماماً، فلا يمكن للناقد إلا أن يفترضها على نحو احتمالي بناء على الآثار (الغايات) التي أحصى بها - فكما قال دوبو، القواعد تعلمنا فقط كيف نعرف سبب نتيجة ما، تلك النتيجة التي تم الشعور بها بالفعل<sup>(١٩)</sup>. وفي الوقت نفسه، لا يمكن للناقد أن يثبت أى الأعمال لها ميزة أكبر؛ لأن المعايير الأدبية لا يمكن أن تُعرف مسبقاً، فكما يذهب بوالو وبوب ودوبو، اختبار الزمن فقط (التقاء العديد من الآراء المحتملة) هو الذي يمكنه أن يميز بين هذه الأعمال. يقدم لنا جونسون Johnson الإيضاح التالي: "بالنسبة للأعمال التي لا تعتبر براعتها مطلقة وقطعية، بل تدريجية ونسبية، الأعمال التي لا تقوم على مبادئ برهانية وعلمية، بل تقوم كلية على الملاحظة والتجربة، لا يمكننا أن نطبق عليها معياراً سوى معيار طول بقائها واستمرار احتفاظها بالمكانة العالية". فلا يمكن أن يكون النقد "علماً" مثل الهندسة (بالمعنى القديم لهذا العلم الذي نحصل فيه على معرفة برهانية بالأسباب)؛ لأننا، كما

#### Reflections, II; III (١٩)

يقول بوب أيضاً إن "القواعد لم تصنع إلا للإيفاء بغايتها"، وعندما ينجح الكتاب في تحقيق غاياتهم، لابد من تخمين القواعد ("المستترّة التي لا يظهر منها إلا آثارها") Essay on Criticism, II, 147, 79, 98. ويرى ريتشارد هيرد أن "القواعد ذاتها ما هي في الواقع إلا لجوء إلى التجربة المعاشة، أى استنتاجات تم استمدادها من ملاحظة واسعة وعمامة لكفاءة وسائل معينة وقدرتها على توصيل تلك الانطباعات"، ويقدم هيرد المنهج النقدي باعتباره منظراً للتعميم الاستقرائي في العلم التجريبي (الأعمال للكلمة، المجلد الأول).

يذهب أديسون Addison عند مناقشة "مباهج الخيال"، لا نعرف ولا يمكننا أن نعرف ببساطة الآليات التى تؤثر بها الأعمال فينا<sup>(٢٠)</sup>. ومن هنا يقول لنا جيبون Gibbon إن الناقد ينبغي عليه أن يتقن بذلك النوع من البرهان الذى يسمح به موضوعه، سواء أكان هذا الموضوع شعراً أم تاريخاً: "تستخدم الهندسة فى البراهين الخاصة بها فقط: يفاضل النقد بين الدرجات المختلفة للاحتمال". وقام كتاب القرن الثامن عشر بتطبيق هذه النقطة على كل مجال تستحيل فيه البرهنة؛ فمثل هذه المجالات لا يمكن أن تكون إلا علومًا استدلالية (تجريبية). وهكذا يستخدم بيرك Burke - عند مناقشة فن الحكومة - الحجة نفسها التى استخدمها أديسون فى الأعمال الإبداعية<sup>(٢١)</sup>.

بدأ تطبيق هذه الحجج على الدراسات الأدبية (والدراسات الأخرى) فى الصراع وبسببه يميز فونتيل بين الثقافتين لا وفق مدى شمول الرؤية التى تتطلبها كل منهما فحسب، بل وكذلك وفق منهج كل منهما والملكة الذهنية الغالبة عليها. فالشعر والخطابة يعتمدان على "الخيال"، والعلم على "العقل"، خاصة "منهج الاستدلال الجديد" عند ديكارت، ذلك المنهج الذى

#### (٢٠) Johnson, Preface to Shakespeare; Addison, *Spectator*.

"بالرغم من أننا فى العدد الذى صدر بالأمس تناولنا كيف أن كل عظيم أو جسيم أو جميل قادر على التأثير فى الخيال بتوليد البهجة فيه، ينبغي علينا أن نقر بأنه من المستحيل علينا أن نحدد السبب اللازم لهذه البهجة، ذلك لأننا لا نعرف طبيعة فكرة ما أو نعرف جوهر نفس بشرية، مما قد يساعدنا على اكتشاف اتساق أو تناقض أحدهما مع الآخر، ولذلك نظرًا لافتقارنا لهذا الضوء [الذى يمكننا أن نسير على هديه] فإن كل ما يمكننا فعله فى تأملات من هذا النوع أن نتذكر تلك العمليات فى النفس الأكثر استساعة، وأن نضع فى ظلها ما هو ممتع أو مكدر للذهن، مع عجزنا أن نتبع الملل الضرورية والفعالة العديدة التى تتبع منها البهجة أو الكدر".

ويدلى هتشون بنفس الحجة لـ "الإحساس بالجمال" فى الفصل الأول من كتابه بحث فى ... الجمال *Inquiry into... Beauty*

#### (٢١) -Gibbon, *Essay* (echoing Aristotle, *Nicomachean Ethics*, I.iii); Burke, *Reflections*:

"إن علم تكوين جمهورية أو إحيائها أو إصلاحها، مثل كل علم تجريبى آخر، لا يتم تعليمه مسبقًا، كما أنه ليس تجربة قصيرة يمكن أن توجهنا فى ذلك العلم العملى، ذلك لأن الآثار الفعلية للعلل الأخلاقية ليست آثارًا فورية دائمًا، ولكن ما هو متحيز للوهلة الأولى يمكن أن يكون ممتازًا على المدى الطويل، وامتياز هذا قد ينبع حتى من الآثار السيئة التى أحدثتها فى البداية".



لعب دوراً كبيراً فى تحسين الطريقة التى نفكر بها... فى هذا القرن" (والذى يأمل أن يغلّب فى المستقبل على "النقد"). وهكذا تكشف لنا الفيزياء عن الحقيقة، بينما الشعر لا يمتلك سوى المكانة التقليدية للخيال، أى الرأى<sup>(٢٢)</sup>، ويشرح وتون هذه النقطة مستخدماً لغة المنطق:

أجمع عموم المتقنين على أفضلية القدماء فى تلك العلوم والفنون التى تتأولناها حتى اليوم [التصوير، الشعر، الخطابة، النحت، العمارة]: ولكن المحسّنين أكدوا أسبقيتهم فى تلك المجالات المعرفية التى مازالت فى حاجة إلى بحث واسع، وكانت مطالبهم جد سريعة. وأظن أن العلوم الرياضية والفيزيائية تقع ضمن هذه المجالات المعرفية، إذا نظرنا إلى هذه العلوم بمعناها الواسع. فهذه مجالات لا تعتمد فى صحتها على آراء البشر؛ فهى تسمح بوسائل ثابتة لا مجال للشك فيها، وتتمثل هذه الوسائل فى المقارنة والتقييم. ومن هنا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عن هم أفضل الخطباء أو أفضل الشعراء، ولكننا لا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عن هم أعظم علماء الهندسة أو الرياضيات أو الفلك أو الموسيقى أو التشريح أو الكيمياء أو النباتات، وما إلى ذلك<sup>(٢٣)</sup>.

وهكذا حتى المحدث وتون يقنع بالتسليم بضرورة أن "أساتذة الكتابة، كل بطرقه المتعددة، حتى هذا اليوم، يرجعون إلى القدماء للاسترشاد بهم، ومازالوا يستمدون منهم قواعد فن الكتابة".

(٢٢) يضمّن فونتنيل الكثير عندما يعقد تبايناً بين النزاعات "اللاهوائية" لـ "البلاغة" والاختلافات النهائية لـ "العلم"، فليست تلك النزاعات مجرد الموطن التقليدى لمجرد (الرأى) المحتمل، بل يصف فونتنيل "خدعة الخطابة" الأساسية باعتبارها موازنة للأراء على كلا جانبي القضية، وذلك وصف عادل للحجة *in utramque patrem* كما فهمها مثشكون أكاديميون مثل شيشرون، ومنهج لا يؤدى إلا إلى احتمالات Patey, *Probability*, ch. I.

(٢٣) (*Reflections* (Addison makes the same division in the *Spectator*, 160)). عندما يدرج وتون Wotton الموسيقى مع الحسب والهندسة، يضع نصب عينيه الموسيقى النظرية *musica theoretica* - أى دراسة النصب والعلاقات العديدة الأخرى - وليست الموسيقى التطبيقية *musica practica* (التأليف والأداء الموسيقى).

ثانياً، عجل التقسيم الجديد للمعرفة بأزمة فى تصورات "تاريخ" أى فن؛ فكان مضمرًا فى هذا التقسيم الجديد أن العلم، على ضوء وجود منهج مناسب، يتقدم تراكُمياً، أما الفنون فلا تتقدم بهذه الطريقة. وفى النهاية - فى سياق المناظرات العديدة فى القرن السابع عشر حول المحاكاة والأصالة - يودى هذا الأثر الضمنى للتقسيم الجديد إلى رفض التصور القديم لـ "الفن" ذاته. فلم يعد "الفن" نشاطاً منهجياً (أى نشاطاً تحكمه "قواعد")، فذلك من مميزات "العلم" (الذى صار منهجه ببساطه "منهجاً علمياً"). وما دام "الفن" لم يعد يعنى "المحكوم بالقواعد" صارت فكرة "التقدم" الفن شياً لا معنى له. وبمجرد أن تغير معنى "الفن"، أصبح بإمكان جون أيكين John Aikin أن يقول: "لا يمكن نقل براعة فنان معين إلى خليفة له، ومن هنا لا يقف عصر لاحق على أكتاف عصر سابق بالنسبة لـ ["الفنون"]"<sup>(٢٤)</sup>. وتم فهم امتياع الوسائل التى أنجز بها الكتّاب العظماء آثارهم - أى امتياع القواعد - على أنه الطريقة التى يتعلم بها الكتّاب الصغار فنهم (على الرغم من أن الكاتب الموهوب فقط - أى "العبقري" - هو الذى يمكنه أن يضيف إلى إنجاز أساتذته): وبالتالي تمثل القواعد الاستمرارية فى انتقال أى فن من الفنون. واتخذت تأريخات الفنون بدورها شكل تأريخات لأنواع فنية

"On Attachment to the Ancients", in *Letters*, pp. 18-19 (٢٤)

(بالطبع يتكى أيكين Aikin على العبارة الشهيرة للتقدم التراكمى وتحقيقه بالبناء على عمل السابقين الذين تم تتبع تاريخهم الطويل فى كتب عديدة منها كتاب مرتون Merton على أكتاف الصلابة *On the Shoulders of Giants* وكتاب جونز Jones القماء والمحنون *Ancients and Moderns*). ويلى هازليت Hazlitt بنفس الحجة فى مقالته "ماذا الفنون ليست تقدمية؟ - شذرة" "Why the arts are not progressive? - a fragment" (١٨١٤)، فى الواقع يبر هازليت عن هذه الحجة أوضح تعبير؛ لأنه فى عصره كان المصطلحان (وكذلك الفئتان) "الفن" و"العلم" قد اتخذتا معاهما الحديث تقريباً:

"الشكوى نفسها - أى الشكوى من أن الفنون لا تصل إلى تلك الدرجة التقدمية من الكمال التى يمكن توقعها على نحو معقول منها - تتبع من فكرة خاطئة؛ إذ إن التناظر الذى يتم اللجوء إليه لتدعيم التوقعات المنتظمة للفن نحو درجات أعلى من الامتياز يفشل فشلاً ذريعاً، فهو يرسى على العلم، لا على الفن... فكل ما هو ألقيل لأن يختلر فى قواعد أو قابل للبرهنة عليه - نقول إن ذلك هو التقدمى ويسمح بالتحصين للتدريجى، أما كل ما ليس آلياً أو قطعياً، بل يعتمد على العبقرية والذوق والمشاعر - فسرعان

ما يصير ثابتاً أو متحركاً للواء". *Round Table*

معينة: مثل كتاب سير الفنانين *Lives of the Artists* لفاسارى Vasari وحتى كتاب مسيرة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون، فتم تنظيم الكتب لتكون بمثابة قصة لفنانين متعاقبين ينشدون وسائل جديدة تحقق غاياتهم بصورة أفضل، وهى غايات وضعها مؤسسو الجنس الأدبى. (بهذه الطريقة، يمكن لنقاد مثل دويو أن يتحدثوا عن مؤلف ما باعتباره "خليفة" لمؤلف آخر "يحل محله" المؤلف الجديد لأنه أنتج "أداءات أفضل من نفس النوع": تأملات نقدية *Critical Reflections*، الجزء الثانى). وبالنسبة لفاسارى ودويو، يشكل كل عمل فنى جزءاً من تراث متواصل يمتد فى الزمان والمكان، ويمكن أن يعبر الحدود القومية، فى أى مكان تتم فيه ممارسة هذا النوع الفنى، وهكذا يتعقب بوب فى كتابه مقالة فى النقد *Essay on Criticism* تطور النقد بداية من أرسطو حتى عصره، منظماً تأريخه وفق البراعة الخاصة بكل ناقد فى إطار الغايات العامة للنقد ذاته. لكن التصور الحديث للفن رفض مثل هذا التنظيم، وذلك سبب من الأسباب فى أن حججاً مثل الحجة التالية التى يدلى بها فولتير Voltaire أصبحت ذات دلالة كبيرة:

استمد معظم النقاد قواعد الشعر الملحمى من ملاحم هوميروس، وفقاً للعادة أو بالأحرى ضعف البشر الذين يأخذون بداية فن ما على أنها مبادئ هذا الفن نفسه، ويميلون إلى الاعتقاد بأن كل شىء ينبغى أن يكون بطبيعته ما كان عليه عندما تم اختراعه فى البداية.<sup>(٢٥)</sup>

مع نهاية الفهم القديم للفن باعتباره محكوماً بالقواعد ونهاية ما استلزمه ذلك من نظرية فى النوع الأدبى، كان لابد أن تتغير الطريقة التى تم بها تصور تاريخ أى فن من الفنون.

*Essay on Epick Poetry* (1727); (٢٥)

يستطرد فولتير لدرجة القول بأن:

"القصيدة الملحمية لطروحة منظومة شعراً. العادة هى التى أضافت لها كلمة "الملحمية"، خاصة لتلك القصائد التى تترد حثناً عظيماً". ويحاكى سويت حجج مثل حجة فولتير محاكاة ساخرة فى كتابه حكاية سفينة: "كنتى أعتقد أننى هنا مؤهل لأن أحظى بالشرف العظيم الذى يدعو للقخر والمائل فى أننى آخر كاتب، أزع سلطة مطلقة لحق، بصفتى آخر محدث، تلك السلطة التى تمنحنى قوة طاغية على كل الكتاب السابقين على".

فكما سنرى، يتم احتواء تأريخات فنون معينة فى تاريخ فكرى أو ثقافى أو قومى أعم. لو كان توزيع فوننتيل للمجالات المعرفية وفق الملكة ينبع فى النهاية من وصف سيكون فى كتابه ترقية المعرفة للذاكرة والخيال والعقل (وهى ملكات التاريخ والشعر والفلسفة على الترتيب)، أضاف نظرية فى الكشف التقدمى للذهن من خلال التتابع التاريخى لهذه الملكات: "هناك نظام ينظم تقدمنا. فكل علم يتطور بعد أن تكون مجموعة معينة من العلوم السابقة عليه قد تقدمت، ولا يمكنه أن يتطور إلا فى هذه الحالة؛ فعليه أن ينتظر دوره حتى يكسر صدفته ويخرج للنور". تبنى معظم المحدثين اللاحقين لفوننتيل نموذج التاريخى وما استلزمه ذلك من تقسيم للمعرفة، فعلى سبيل المثال، أمد هذا النموذج المبير d'Alembert - الذى صار الخيال بالنسبة له الملكة الحاكمة للشعر، بل لكل الفنون الرفيعة [الفنون الجميلة والآداب الرفيعة] - بتفسير لتطور الثقافة الأوروبية منذ "هضة الآداب": "عندما ننظر إلى تقدم الذهن منذ تلك الفترة التى تعيها الذاكرة، نجد أن هذا التقدم تم القيام به بالتسلسل الذى ينبغى أن يسير فيه بصورة طبيعية. فبدأ بسعة الاطلاع، واستمر بالآداب الرفيعة، واكتمل بالفلسفة"<sup>(٢٦)</sup>، وهناك من يتتبعون التقدم من الحواس مروراً بالخيال حتى العقل، وهذا النموذج استرشد به توماس وارتن Thomas Warton فى كتابه تاريخ الشعر الإنجليزى باعتباره جانباً من جوانب تاريخ إنجلترا ذاتها، وهو النموذج نفسه الذى استرشد به هيو Hugh عند تمييزه وتنظيمه للتقاليد القومية المتنوعة فى البلاغة والآداب الرفيعة<sup>(٢٧)</sup>. وصار تاريخ أى فن من الفنون تاريخاً ذا مراحل - فترات - تناظر حركات أكبر للذهن القومى والمؤسسات القومية؛ لأنها مراحل تسترشد بهذه الحركات. وبهذا استلزم التقسيم الجديد للمعرفة (وكذلك الإحساس العميق بالاختلاف التاريخى) الذى تولد من الصراع أنواعاً جديدة من التاريخ مثل ذلك الذى يناقشه رينيه ويليك René Wellek على سبيل المثال فى كتابه نشأة التاريخ الأدبى الإنجليزى *The Rise of English Literary History* فى النهاية، أدى التقسيم الجديد إلى إعادة تصور فئة "الأدبى" ذاتها، وهو تصور اكتمل فى القرن الثامن عشر عندما تم وضع

الأدب في إطار الفئة الجديدة لـ "الجمالي". عندما صنف بيرو وفونتيل الشعر تحت بند "الخيال"، تطرقاً إلى ملكة كان معناها قد تغير منذ عصر بيكون؛ إذ فقد الخيال ما كان في عصر النهضة يمثل وظائفه الفكرية الكبرى، خاصة ارتباطه بالتقييم، فالقهم وحده هو الذي يقوم بهذه المهام اليوم، ومن هنا نبع طرح فونتيل لتناول الفنون جانباً في كتابه *استطراد*: فهو يقارن على نحو تقابلي بين "خدع الخطابة" واعتمادية الفيزياء، بين "الحوية" و"الدقة"، ويقول إن الشعر والخطابة "ليسا مهمين في حد ذاتهما" ربما كان للفصاحة وظيفة سياسية في وقت ما مضى، ولكن "الشعر من ناحية أخرى لم يكن صالحاً لشيء، مثلما كان دوماً في ظل كل أنواع الحكومات: وهذه النقيصة من جوهر الشعر" (٢٨)، وتلا ذلك سلسلة من الأعمال تعيد مثل هذه الانتقادات، بداية من كتاب الشعر العقيم *De Futilitate poetices* (١٦٩٧) لتانجي ليفيغر TanneGuy Lefebvre حتى القرن الثامن عشر (٢٩).

ساعد تدعيم القرن الثامن عشر لفئة الجمالي، كما هو معروف جيداً، على زيادة حدة تقسيم فونتيل للعمل الذهني: فبالنسبة لباتو Batteux الذي كتب عام ١٧٤٦ عما يشكل الفنون الجميلة كفئة - في كتابه *الفنون الجميلة، مختزلة في مبدأ واحد Les Beaux-Arts réduits à un même principe* قائلاً: "يمثل الذوق في الفنون ما يمثله الذكاء في العلوم"، "الحقيقة هي موضوع العلوم، أما موضوع الفنون فهو الجميل". ومن هنا مستولد شكوى شيلر Schiller في كتابه *التربية الجمالية للإنسان The Aesthetic Education of Man* من أن الملكات الذهنية في عصره أصبحت "منفصلة عملياً بقدر ما ميزها علماء النفس نظرياً"، وهي نقطة كان القدماء أكثر حذراً، والمتشككون في النظام الحديث للفنون على وعي بها منذ أمد بعيد (٣٠). وتغير مفهوم الأدب نفسه تحت الضغط: تقلصت "الأدب الرفيعة" التي كانت من قبل فئة فسيحة تشمل كل المعرفة المكتوبة المهذبة إلى أن اقتصررت على الأدب "الخيالي"

Trans. Hughes (٢٨)

Le Clerc, *Parrhasiana* I; Pons, *Dissertation sur le poème épique*, in *Oeuvres*; and (٢٩) Cartaud de la Villate, *Essai sur le gout*.

Schiller, *Aesthetic Education* (٣٠)

- أى الأنواع الشعرية والمسرحية والسردية التى شكلت فى القرن التالى التقسيمات الأساسية للأدب، وكما كتب يوهان بيرك Johann Bergk عام ١٧٩٩: "وبذلك لا تتمثل وظيفة الأدب المهذب فى زيادة معرفتنا؛ لأن هذه الوظيفة تتقاسمها مع العلوم، بل فى تهذيب ذوقنا" (٣١). وبنهاية القرن الثامن عشر تمثلت نتيجة ذلك فى الإحساس الشائع بأن الفن الأدبى رغم تأديته وظيفة مفيدة فى سياق ثقافى آخر من قبل، لم يعد يودى هذه الوظيفة، أى أنه لم يعد، كما يقول هيجل Hegel عن الفنون عامة، بإمكانه أن "يلبى حاجتنا القصوى"، وصار الدفاع عن الشعر الشغل الشاغل مرة أخرى.

## معركة الكتب: الصراع بين الإبداع والتعلم

هناك فرق بين سعة الاطلاع والأدب... فالأدب هو المعرفة بالأدب، وسعة الاطلاع هى المعرفة بالوقائع، والأمكن والأزمنة وأثار القماء... والمتبحر فى العلم يمكن أن يكون أو لا يكون أدبياً مجيداً؛ لأن الفطنة الحساسة والذاكرة الواعية الدقيقة يتطلبان شيئاً أكبر من

= قبل ذلك كان ألكسندر بوب قد سجل وعيه بتقسيم المحدثين للعمل (واستعمل الفكرة الجديدة أياً استخدم، التى كان متدفعيل Mandeville أول من سماها بذلك، لكى ينتقد اختزالهم المعرفة والفنون فى الحرف والصناعات). يقول فى كتاب بعنوان عن المثير للعطف *Peri Bathous* (١٧٢٨): "ينبغى أن يقف فننا على قدم المساواة مع الفنون الأخرى فى هذا العصر. وينبع التطوير الكبير للصناعات الحديثة من كونها منقسمة إلى أفرع عديدة ومنقسمة على عدة حرف... وتدين لهذا الاقتصاد بنقطة ساعلتنا الحديثة، ومما لا شك فيه كنا سنيين له أيضاً ببراعة شعرنا وبلاغتنا الحديثين إذا كانت الأجزاء العديدة منقسمة بنفس الطريقة".

Bergk, *Die Kunst*. (٣١)

إنه بالمعنى القديم لمصطلح الآداب الرفيعة *belles-lettres* - الذى يشمل كل "العلوم"، خاصة المعرفة التاريخية - الذى غيرت به "الأكاديمية الصغيرة"، التى أسسها كولبير Colbert عام ١٦٦٣، اسمها عام ١٧١٦ إلى أكاديمية النقوش والآداب الرفيعة *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*، وبحلول العصر الذى عاش فيه دلمبير d'Alembert كان هذا المصطلح قد تقلص معناه: "تقصر اسم «العلم» على المعارف التى لا يخفى على أحد افتقارها للاستدلال والتأمل مثل الفيزياء والرياضيات... إلخ، وتقصر اسم «الآداب الرفيعة» على المنتجات المستساغة للذهن التى يلعب فيها الخيال دوراً أكبر مثل الخطابة والشعر... إلخ". (*Encyclopédie*, s.v. "Erudition").

مجرد الدراسة وحدها. بالمثل، يمكن أن يفقد الأديب *littérateur* سعة الاطلاع. وإذا اجتمعت هاتان الصفتان ينتج اجتماعهما إلى إنسان متعلم ومهذب.

(جوكور، "الأدب"، دائرة المعارف الفرنسية)

في عام ١٦٩٠، نشر الدبلوماسي المتقاعد سير وليم تمبل William Temple مقالة بعنوان في المعرفة القديمة والحديثة، فاتحاً بها جدلاً يشغل المتقنين، وزود سويقت Swift وبوب بأبرز اهتمامات العديد من خير أعمالهما، ويحدد مصطلحات الجانب الأعظم من الجدل الأدبي الإنجليزي في العصر الأوغسطي. فبعد أن قرأ تمبل نقاشاً عن المعرفة الحديثة في كتاب توماس بيرنت Thomas Burnet بعنوان نظرية مقدسة عن الأرض *Sacred Theory of the Earth* وكتاب فونتيل استطراد *Digression*، شرع في عقد مقارنته الخاصة ليوضح أن "أقدم الكتب في حوزتنا مازالت الأفضل من نوعها"، وهي كتب مكتوبة باليونانية واللاتينية "ندين لها بكل ما تعلمناه" وحتى أعظم المحدثين "ليس أمامهم سوى أن يسيروا في الدروب التي سلكها القدماء... وكل ما يكتبونه ما هو في أحسن حالاته إلا صورة من هذه الأصول [القديمة]"<sup>(٣٢)</sup>، وكما توحى مصطلحات حجة تمبل، رغم أن المعركة الإنجليزية كانت تشبه الصراع الفرنسي الذي اتخذ شكل الجدل حول المزايا النسبية للأدب القديم والأدب الحديث، فقد كانت من بدايتها أكثر انشغالا بالكتب ذاتها، أي بإنتاجها واستخداماتها ومستعملها على وجه الخصوص بقواعد الناقد ووظائفه.

لم يكن تمبل التقسيم الجديد للفنون والعلوم قط، بل فند موقف فونتيل ربما كان هناك عمالقة بالمعنى في العصور القديمة (كما يظهر الدليل الأثري)، ثم يتقدم في مقارنته مازجاً بين "الفلسفة" بما فيها علم الفلك وعلم وظائف الأعضاء على وجه الخصوص (وهنا يستبعد تمبل النظريات الجديدة لكوبرنيكوس Copernicus وهارفي Harvey مقلداً من أهميتها (وليست لها فائدة علمية)، و"السحر"، و"فن العمارة" (بما فيه تطبيقات الرياضيات على العمارة

في "التحسينات"، والملاحة والجغرافيا (التي لم يؤد فيها حتى حجر المغناطيس<sup>(١)</sup> lodestone إلى تفوق المحدثين)، والتصوير الزيتي ونحت التماثيل، والميكانيكا (التي لم يتفوق فيها أحد في كلية جريشام Grescham College على القدماء)، والشعر (الأعمال المكتوبة نظاماً أو نثراً، بما فيها كتب التاريخ)<sup>(٢٣)</sup>. ففي كل هذه المجالات، فشلت المعرفة في هذه السنوات المائة والخمسين "حتى في أن تصل إلى مكانة ما توصل إليه القدماء، ولكي يثبت أن الأقدم هو الأفضل في نهاية المطاف، يستشهد تمبل برسائل فالاريس Phalaris وخرافات إيسوب، التي يرجعها إلى عهد فيثاغورث Pythagoras رغم تشكك النقاد السابقين عليه في حقيقة ذلك. وأخيراً، يضرب تمبل أربعة أمثلة على تنكس المحدثين: حركة الإصلاح الديني Reformation التي وجهت كل الاهتمام إلى الدين بصورة مبالغ فيها، وأقول نظام الرعاية Patronage، والجشع؛ حيث يسعى الناس لجمع المال في حين أنهم كانوا يسعون فيما مضى لـ "الشرف"، والاحتقار [الزائف] للتحلق".

كان وليم وتون William Wotton أول من رد على تمبل بالتفصيل، وكان في الثامنة والعشرين من عمره عندما نشر كتابه تأملات في المعرفة القديمة والمعرفة الحديثة *Reflections upon Ancient and Modern Learning* عام ١٦٩٤. وعلى العكس من تمبل، كان وتون ضليعاً في علوم اللغة، صعد نجمه في وقت مبكر من حياته، مثل جون ستورات ميل John Stuart Mill الشاب؛ حيث بدأ في تعلم اللاتينية واليونانية والعبرية وهو في الرابعة من عمره (والتحق بجامعة أكسفورد وهو في العاشرة من عمره)، وفي

(١) حجر المغناطيس حجر له قدرة مغناطيسية طبيعية، وكان يُستخدم قديماً في الملاحة والجغرافيا بمثابة بوصلة. (المترجم)

(٢٣) يقصد تمبل Temple بكلمة "السحر" ما كان يطلق عليه منذ العصور الوسطى اسم "السحر الطبيعي"، وهو فلسفة طبيعية تطبيقية مهمة في تطور العلم الحديث (انظر مقالة هتشيسون "Occult qualities" Hutchison وكتاب إيمان Eaman بعنوان *Science*). عندما ينكر تمبل مغزى حجر المغناطيس (وعندما يوحى فيما بعد بأن القدماء أنفسهم ربما كانوا يمتلكون متعجرات)، فإنه يشكك فيما كان ثالث الاختراعات الحديثة العظيمة: الطباعة والبارود والبوصلة (انظر مقالة ولبر Wolper بعنوان "بلاغة البارود" "Rhetoric of gunpowder").



الأمر العلمى، يعترف بأنه طلب مساعدة أعضاء الجمعية الملكية أمثال جون كرىج John Craige وإدموند هالى Edmund Halley. ويقدم وتون نفسه بأنه وسيط بين القديم والحديث، مقسمًا المفاخر من خلال تقسيمه المثقن للفنون والعلوم على كل منهما، مخصصًا فصلًا لكل منهما. فى الواقع، يقتل وتون الشعراء والخطابة بحثًا - وهما المجالان الأخلاقيان اللذان يهتمان تمبل - فى خمسة فصول تمهيدية، ويكرس الجزء الأساسى من كتابه تاملات لعرض الإنجازات الحديثة فى العلوم الفيزيائية.

من بين المجالات التى يستشهد بها وتون على تفوق المحدثين مجال لم يكن من قبل طرفًا رئيسيًا فى الصراع، وهو مجال "قده اللغة" (النقد)، وهو نوع من الدراسة بلغت حد الكمال منذ إحياء المعرفة وبسببه. ومن خلال جهود المحققين المحدثين فى ضبط التفاصيل الصغيرة للتواريخ والأسماء، "التسلسل الزمنى القديم والجغرافيا القديمة" *Old Chronology and Geography* - وهو عمل يتم استيعاده فى الغالب الأعم باعتباره عملاً مضنيًا متحذلًا - نعرف اليوم شكل التاريخ القديم بصورة أفضل مما كان يعرفه أى شخص فى العصور القديمة نفسها. وتبرز فصاحة وتون فى الاحتفاء بمثل هذا النوع من الدراسة، مستخدمًا عبارات استدعاها سوفيت عندما بدأ يكتب روايته حكاية سفينة *Tale of a Tub*، ويقول وتون إن "تفسيرات النقاد المحدثين تتطلب دقة فى الفكر ومطابقة الإبداع لمقتضى الحال ربما أكثر عشرين ضعفًا من حجم هذه الأعمال التى بنيت عليها هذه الأنواع من النقد نفسها"، وهذه الجهود الهائلة للمعرفة "ترفع قدر الناقد الحضيف فوق قدر المؤلف نفسها الذى يجرى الناقد قلم مهارته على أعماله؛ حيث إن من يميز أفكار إنسان آخر أعظم من الإنسان الذى فكر".

دخل تمبل طرفًا فى الصراع مرة أخرى فى رد على وتون كتبه حوالى عام ١٦٩٥، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته فى طبعة أعماله المجمة التى نشرها سكرتيره جوناثان سوفيت عام ١٧٠١. وهنا يوضح تمبل الهدف من رده هذا أنه يهدف إلى إقناع أساتذة الجامعات بالآلاف كفوا عن دراسة الروائع الكلاسيكية، ويسجل وعيه بالجانب التربوى من جوانب الصراع: يدور النقاش حول ما يقدر أن تستولى عليه العلوم والمناهج من المقرر الدراسى. وهنا أيضًا واجه تمبل التقسيم الجديد للمعرفة، رغم أنه لم يفهم ذلك. وفى رأى تمبل أن المعرفة التى يصير

خصومه على الاحتفاء بها أيما احتفاء ليست المعرفة التي تولدت منذ إحياء المعرفة، بل هي تلك التقدّمات التي جعلتها "الفلسفة الجديدة" ممكنة، والتي لا ترجع إلا إلى "خمسین أو مستین سنة" مضت، أي فلسفة ديكارت. (وهنا يستشهد تمبل بباراسلسوس Paracelsus بوصفه أستاذًا لديكارت و"جريشام" بوصفه تلميذًا له، ولا يظهر ببيكون في الصورة مطلقاً). وحيث إن وتون يقبل تفوق القدماء في مجالات مثل الشعر والخطابة، رأى تمبل أن الخلاف اليوم يدور حول "الكيمياء، والتشريح، والتاريخ الطبيعي للمعادن والنباتات والحيوانات، والفلك والبصريّات، والموسيقى، والفيزياء، والفلسفة الطبيعية، وفقه اللغة، واللاهوت، مع الوعد بتقديم عرض سريع لكل منها"، ولكن المخطوط ينقطع هنا، مما دفع وتون لأن يعلق: "عندما يصل الأمر إلى مريط الفرس، تتوقف النسخة [التي وصلت إلينا]<sup>(٣٤)</sup>. وبدلاً من ذلك يقتصر تمبل على تكرار آرائه عن "الخطابة" (بما فيها التاريخ على وجه الخصوص) وفي التساؤل كيف صار فقه اللغة يحتل مكانة عالية باعتباره "علماً". قام النقاد سابقاً بمهمة مفيدة تتمثل في رد النصوص القديمة إلى حالتها السليمة، إلا أنهم أصبحوا يشغلون أنفسهم بـ تفاصيل دقيقة لا طائل من ورائها" وتواريخ و"الأسماء القديمة للأشخاص والأماكن، والعديد من مثل هذه التفاهات الجبيلة". والأسوأ من ذلك أنهم يثيرون اعتراضات تافهة مباحكة حول الكلمات والمقاطع في الحكم على الأسلوب، واضعين أنفسهم حكماً لمن يفضّلونهم، و"يسوون بين الصالح والطالح"، في عالم المعرفة. وطوال كل ذلك يتحدث تمبل عن النقاد بصورة تبرز أنهم ليسوا نبلاء (إنهم مجرد "سماسرة" يتاجرون بالمعرفة، وأن اهتماماتهم لا علاقة لها باهتمامات النبلاء (إنهم سلالة من الباحثين لا أعرفهم كثيراً)).

وكان تمبل مصدر الإلهام الذي استمد منه سوفيت تناوله للنقاد في "معركة الكتب"، وطوال روايته حكاية سفينة (طشت) (التي بدأ في كتابتها في بداية تسعينيات القرن السابع عشر ونشرها لأول مرة عام ١٧٠٤). وفي فصل بعنوان "استطراد خاص بالنقاد" من هذه

الرواية، نجد أن متحدثاً حديثاً ودعياً يميز بين ناقدين من نقاد الماضي - الناقد القديم الذي لا يهتم إلا بأن "يمدح أو ييرى" الأعمال ويشرح قواعد الكتابة الجيدة، والنوع الثانى "مستعبدو المعرفة القديمة" فى عصر النهضة - يميزهما عن "الفضيلة البطولية"، لـ "الناقد الحقيقى"، الذى يصفه بأنه "مكتشف لأخطاء الكتاب ومجمع لها"، "الناقد الحقيقى عبارة عن ميكانيكى يجهز نفسه ببضاعة وعدة لتجارته" وفى "المعركة"، نجد مقارنة صورية يذبح هوميروس فيها بيرو بأن "يقنف به فى وجه فونتيل، تهشم الضربة رأسيهما معاً"، يتميز النقاد المحذون بـ "الصخب والوقاحة، والبلادة والزهو، والثقة بالنفس والتحذلق وسوء الخلق"، ويسعون لأن يكوا قمم جبل بارناسوس Parnassus. ويقرن سويت، مثل تمبل، النقاد المحذون بـ "المنهج": وفى حادثة القصصية الإيسوبية الشهيرة، نجد أن شخصية لينشت بى Ancient Bee [التي تنى اسمها حرفياً النحلة القديمة] الرحمة تحذر شخصيته مودرن سبايدر Modern Spider [التي تعنى حرفياً العنكبوت الحديث] البذينة سليطة اللسان ذات العقلية الرياضية، قائلة: "فى ذلك المبنى الخاص بك، ربما كان هناك عمل ومنهج كافيين، ولكن تكشف التجربة للعينه لكنينا أنه من الواضح تماماً أن المواد لا تساوى شيئاً، وأتمنى أن تحذر من اليوم فصاعداً وتأخذ فى اعتبارك بالاستمرارية والمادة والمنهج والفن" (٣٥). بجانب وتون فى "المعركة" يظهر "عشيقة" بنتلى Bentley، الذى يسرق عتاد فالاريس وإيسوب، وذلك إشارة إلى جدل فالاريس الذى يمثل أهم (الذع) عنصر من عناصر الصراع الإنجليزى. كان تشارلز بويل Charles Boyle (الذى صار فيما بعد إيرل أوريرى Orery) مازال طالباً فى أكسفورد عندما تبع مدح تمبل لفالاريس وإيسوب عام ١٦٩٠ وكلف بمهمة تحقيق أعمال فالاريس، ونشر هذا التحقيق أخيراً عام ١٦٩٥، بالرغم من أن ذلك لم يتم إلا بعد أن رفض رتشارد بنتلى، الذى كان قد تقلد منذ فترة وجيزة منصب أمين مكتبات الملك، السماح - لبويل بالاطلاع على بعض المخطوطات المهمة له فى تحقيقه. وفى أثناء ذلك شرع بنتلى، الذى سرعان ما سيرتفع نجمه باعتباره أعظم علامة كلاسى فى ذلك العصر، فى إثبات أن كلاً من

فالاريس وإيسوب ليمسا كلاسيين على الإطلاق، بل كل منهما هلنستي Hellenistic ينسبان للعصور الكلاسية عن طريق الخطأ. ونشرت جهوده أولاً في ملحق قصير للطبعة الثانية من كتاب تاملات لوتون عام ١٦٩٧، ثم نشرت بعد عامين بعنوان منفصل، وهو أطروحة حول رسائل فالاريس الشعرية *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (وفي هذه الأثناء، نشر فرانسس أتربري Francis Atterbury وآخرون باسم بويل هجوماً على بنتلي، وبالتحديد على علمه وأخلاقه).

أما تمبل الذي لم يكن عالم لغة فدل على قدم وأصالة رسائل فالاريس بالإشارة إلى محتواها وإلى النبالة الأخلاقية وفانديتها لرجل الدولة (الذي يعرف بأنه سيد)، وكان بنتلي قد أثبت أن هذه الرسائل وثائق مزورة تنتمي لعصر متأخر ودمت على العصر الكلاسيكي، مستخدماً في ذلك كل أدوات فقه اللغة. وكما يلمح سويفت في "معركة الكتب"، قام بنتلي بسرقة عتاد فالاريس - أي المادة الخارجية المحضة لتاريخه - أما أعماله العظيمة نفسها فظلت باقية. ومثل العنكبوت والنحلة، يختلف القنماء والمحثون في مناظرة فالاريس حول المنهج الملائم لقراءة النصوص وتأليفها. فتمبل يقرأ النصوص القديمة بطريقة الحركة الإنسانية التي كانت تحتل مكانة عالية في عصره، أي بحثاً عن المعرفة المفيدة التي تحتويها. ويرى أن القنماء العظماء يخاطبوننا مباشرة، ونظرًا لملاءمتهم المباشرة يمكنهم أن يكونوا أيضاً بمثابة النماذج التي نقفدى بها ونحاكيها، الأمر الذي يعد هضماً لنماذج الماضي بهدف الإفادة منها في الوقت الحاضر. (وبهذه الطريقة، لا تحاكي الأشكال الساخرة الأوغسطية مثل الملحميين الساخرتين ماك فلكنو Mac Flecknoe واغتصاب خصلة الشعر *The Rape of the Lock* of the Lock نماذج الماضي فحسب، بل تجعل الطرائق الملائمة في المحاكاة موضوعها المعلن). ويشير تمبل إلى الكتب والقراءة بوصفهما شكلاً من أشكال "المحادثة"، كما فعل بترارك في بداية الحركة الإنسانية؛ حيث إنه لم يقدّم بمحاكاة شيشرون Cicero فحسب، بل كتب رسائل مألوفة للروماني الذي مات منذ عدة قرون<sup>(٣٦)</sup>. ولكن سرعان ما تقدم المشروع

الإنسانى لاستعادة النصوص القديمة وردها إلى حالتها السليمة بخطى جد سريعة - خاصة فى المعرفة القديمة، التى لم يتم التوصل إليها من خلال النصوص فحسب، بل وكذلك من خلال الآثار الباقية مثل العملات المعدنية والميداليات - لدرجة أن من كانوا أصدقاء فى البداية ينظر إليهم على أنهم أجانِب؛ فالاختلاف بين الماضى والحاضر جعل الاطلاع المباشر على النصوص القديمة واستمرارية ملازمة هذه النصوص للحاضر إشكالاً. فبالنسبة للفقهاء اللغوى بنتلى، ليست رسائل فالاريس مصدر حكمة حتى يتم التحدث معها، بل هى مجرد وثيقة تاريخية غامضة فى حاجة إلى أن تفك شفرتها، وبذلك قلما تكون بمثابة نماذج يمكن أن تصلح للتقليد. ولم تكن هذه المشكلة جديدة؛ ففي عصر النهضة من قبل، انقسمت الحركة الإنسانية حول قضية التاريخ، وتحول معنى Copy [التى تعنى نسخة، صورة] من Copiousness [الغزارة، الكثرة، الوفرة، الفيض] إلى مجرد recapitulation [تلخيص لكلام سابق، أو إعادة كلام سبق بإيجاز، الفلذكة]، ولكن فى القرن السابع عشر، صارت هذه المشكلة أزمة، نتيجة لنجاح المشروع الإنسانى فى إنماء المعرفة التاريخية، ومن خلال الانتشار المتزايد للمواد المطبوعة<sup>(٣٧)</sup>.

#### (٣٧) Grafton, "Renaissance Readers", and Wenzelius, "La querelle".

ولكن ج. و. بجمان G. W. Pigman يستند إلى أمثلة عديدة ويقول إنه بالنسبة لمعظم قراء عصر النهضة، "عندما يهدد الوعى التاريخى بالاختلاف بين الحاضر والماضى بتقويض نموذجية التاريخ، يفقد الماضى قدرًا من اختلافه، ولا يفقد نموذجيته" ("Imitation"). يربط إيزنشتاين Eisenstein الصراع بالانتشار الطباعة فى كتابه *The Printing Press*، ويسجل أنصار القنماء مثل سويفت وبوب فى أعمال مثل *حكاية سفينة* والتمسيدة وعيهم المزعج بانفجار فى عدد الكتب المطبوعة وتوفرها والتأليف الجديد لها، وكان تمبل قد لاحظ بقلق كيف أن أعداد "المنكبين [اللاطفاء] على كتب" نما نموًا كبيرًا فى إنجلترا فى "الخمسين سنة" الأخيرة ("عندى العديد من الخدم الذين تعمقوا فى قراءة الكتب الدينية، وآخرون تعمقوا فى قراءة الشعر، وأعرف فى عائلات بعض الأصدقاء حارمًا متبحرًا فى المبادئ الروزيكرشيه Rosycrucian principles وغمالة ضليعة فى مبادئ إيبكور": مقالة "عن الشعر" "Of Poetry" فى المجلد الثالث من الأعمال الكاملة *(Works)*).

ولذلك نجد أن المشكلة تلقى أوضح تعبير عنها، كما يرى جوزيف ليفين Joseph Levine، في تصورات التاريخ، أى التصورات الخاصة بشكل الأهداف التى يقوم بها التاريخ وما هى الطريقة الواجبة بها كتابته. وتتمثل وجهة النظر القديمة فى أن التاريخ، خاصة تاريخ الإغريق والرومان، يجب أن يكون "مدرسة عظيمة للأخلاق والسياسة" على حد قول مابلى<sup>(٣٨)</sup> Mably، ولذلك نجد أن التاريخ بالنسبة لكاتب قماء مثل تمبل مازال فرعاً من فروع "الخطابة" (وكما قال سdney : "إن أفضل ما لدى المؤرخ خاضع للشاعر")، وتتمثل "غاياته العظيمة" و"الشغل الشاغل لكل المؤرخين" فى أنهم "يناقشون فضائل الأمراء وردائلهم"، ويكونون بمثابة القدوة والتوجيه للأجيال القادمة، وينبغى أن يتم ذلك من خلال صياغة قصص تاريخية جذابة. ولكن المحدثين نوى الانتماءات التى ترجع للعصور القديمة أنتجوا، بما أضافوه من هوامش وموارد الكلمات الخاصة glossaries واستشهادات وملاحق - كل موضوعات الهجوم السكريليرى<sup>(٣٩)</sup> Scriblerian باعتبارها علامات على النفاهة والفوضى - نوعاً مختلفاً وغير سردي من أنواع التاريخ. ويشبه وتون كتابه *History of Rome* (١٧٠١) بـ "الفسيفساء": "إن تكلف الخطابة يناسب التاريخ بعينه، خاصة تاريخ مثل هذا، ذلك التاريخ الذى ينبغى، مثل أعمال الفسيفساء، إعداده وضفره بأفكار البشر الآخرين ومقولاتهم، والموضوع الذى نضيف إليه أو ننقص منه آراء المؤلفين يمكن أن يكون له عواقب وخيمة، وكما صنف وتون فقه اللغة على أنه "علم"، نجده هنا لا يتصور التاريخ باعتباره مرشداً أخلاقياً، بل باعتباره بحثاً علمياً<sup>(٣٩)</sup>. ومن هنا نجد أن سوفيت فى "معركة الكتب" يقدم بنتلى - الذى يمثل المثال السكريليرى على المعرفة الخاصة، لا على الآداب الإنسانية - مرتدياً درعاً "مولفاً من آلاف القطع المختلفة"، ويقول له سكاليجر

(٣٨) سيكون خطأ كبيراً إذا تقاسنا عن دراسة Mably, *Observations, prefatory epistle* لليونان والرومان، فتاريخ هذين الشعبين مدرسة عظيمة فى الأخلاق والسليمة .

(٣٩) نسبة إلى شخصية Martinus Scriblerus التى اخترعها أعضاء نادى سكريليروس فى العقد الثانى من القرن الثامن عشر، وتدل على السخرية من الأنواع الزائفة فى الثقافة والمعرفة .

(٣٩) Wotton, *History, and Temple, An Introduction to the History of England* (1695).

Scaliger "معرفتكَ تجعلك أكثر بربرية، ودراستك للعلوم الإنسانية تجعلك لاإنسانياً أكثر". والأسوء من ذلك لم يكن قد أتى بعد، وظهر عندما بدأ النقاد في إظهار مهاراتهم في تحقيق أعمال المؤلفين المحدثين (مثلما حقق بنتلي أعمال ملتون عام ١٧٣٢)، وبهذه الطريقة صار للمحدثون قداماء في الواقع، وظهر إلى الوجود علم "فقه اللغة الحديث".

وبهذه الطريقة ظهر التقابل بين "الفرجة المبدعة" Wit و"المعرفة" (أو بين الأصالة gentility والتخلق Pedantry) الذي يتحدث عنه عدد كبير من المعاصرين - بين الذوق وتلك المعرفة التاريخية والنحوية المعروفة في فرنسا بوجه خاص باسم "سعة الاطلاع". عام ١٦٩٩، نعى لوكليرك Le Clerc غياب شبيهه لسكاليجر أو لبيسيوس Lipsius، بين المحدثين، واصفاً ذلك بأنه "انحطاط في الآداب"، بينما رأى بيير بيل Pierre Bayle أن "تغيراً في الذوق هو السبب في ما نطلق عليه أقول سعة الاطلاع... فيتم تنمية الذهن على حساب الذاكرة. فالرغبة تتمثل اليوم فيما يفكر فيه المرء برقة ويعبر عن نفسه بطريقة مهذبة"، بعض ما يطلق عليهم المواهب (الحقيقية) جعلوه عرفاً سائداً أن يدين المرء الاقتباس من الكتاب الإغريق وسعة الاطلاع باعتبارهما حنلة<sup>(٤٠)</sup>. في عام ١٧٦٢، واصل جيبون Gibbon الجدل نفسه وأرجع جذور الصراع بين الإبداع وسعة الاطلاع على وجه التحديد إلى "النزاع الشهير بين القداماء والمحدثين"، وكرس كتابه مقالة في الأدب *Essay on Literature* للتوفيق بينهما. وفي إطار الجهود نفسها للتوفيق بين القداماء والمحدثين، تمكن جيبون في كتابه الأقول والسقوط *Decline and Fall* من صياغة قصة متناسقة ومفيدة، وأدرج فيها ما يزيد على ٨٣٦٢ إحالة إلى نصوص معينة، وحدث ذلك في قرن كان بإمكان كوندillac فيه أن يكتب كتاباً ضخماً مكوناً من ثلاثة أجزاء بعنوان التاريخ القديم *Histoire ancienne* دون أن يستشهد فيه بأي اقتباس من أي نص، وجاء زمن فيما بعد يدين تواريخ، حتى تاريخ جيبون نفسه، بأنها ناقصة علمياً<sup>(٤١)</sup>.

Le Clerc, *Parrhasiana*, I; Bayle, *Dictionnaire*, s.v. "Alegambe" (note D), (٤٠)  
"Meziriac" (note C). Cf. Swift in *A Tale on "Criticks and Wits"*.

Levine, *Humanism and History*, ch. 7, and Porter, *Gibbon*, ch. 1. (٤١)

## معركة هوميروس: الهندسة فى مواجهة التاريخ

نظراً لأن كل من برع فوصل إلى مرحلة تذوق الإبداع كان حريصاً للغاية، فى شهر أغسطس ١٦٩٧، أن يصل إلى لب كل ما هو سام من خلال هذه الأطروحة، وأنا أعتبر هذا الشخص مؤهلاً لوضع هذا المبدأ العام. أى قارئ يرغب فى أن يستوعب أفكار مؤلف ما استيعاباً تاماً لن يجد منها أفضل من أن يضع نفسه فى ظروف الحياة ومواقفها التى عاشها الكاتب، يضع نفسه موضع هذا الكاتب فى كل فقرة مهمة خطها بقلمه؛ لأن ذلك سيخلق تكافؤاً وتناظراً دقيقاً بين أفكار القارئ وأفكار المؤلف. والآن، حتى أساعد القارئ الدعوب فى هذه المسألة الدقيقة للغاية، سأذكر باختصار أننى فكرت فى كتابة أذكى فقرات ورتت فى هذه الأطروحة وأنا فى الفراش، فى الحجرة العليا من البيت، وفى أحيان أخرى (لسبب لا أعرفه جيداً) اعتقدت أنه من الملائم أن أقدم زناد إيداعى بالجوع، وبوجه عام، بدأ العمل ككل، واستمر وانتهى وأنا أتبع نظاماً غذائياً طويلاً، وأفقر للمال كثيراً. والآن أؤمن أنه سيكون من المستحيل على القارئ المتأنى الصريح أن يتابعنى فى العديد من الفقرات الذكية إلا إذا قام، فى ظل الصعوبات العديدة التى تواجهه، بتمكين نفسه وتجهيزها، وذلك من خلال اتباع الخطوات التالية، وسأعتبر ذلك مسلمتى الأساسية.

(جوناثان سويت، حكاية سفينة، ١٧٠٤، التمهيد)

فى الخامس من شهر أبريل عام ١٧١٦، أقام جان باتيست دى فالنكور Jean-Baptiste de Valincourt مأدبة عشاء لعضوين من أعضاء الأكاديمية الفرنسية ومترجمين لأعمال هوميروس، وهما آن داسييه Anne Dacier وأنطوان هودارد دى لاموت Antoine Houdart de la Motte بالإضافة إلى أصدقائهما ومناصريهما. وذكر أحد الضيوف: "شربنا نخب هوميروس"، "وانصرف الجميع متصالحين"، وبذلك انتهت (طبقاً للنصوص القديمة)



معركة هوميروس التي شغلت فرنسا أولاً لمدة خمس سنوات، ثم شغلت أوروبا كلها<sup>(٢٢)</sup>. بدأت هذه المرحلة من مراحل الصراع بين القماء والمحدثين عام ١٧١١ عندما نشرت مدام داسييه الترجمة النثرية للإلياذة التي قامت على ترجمتها خلال خمسة عشر عاماً - كانت مدام داسييه ابنة العلامة الكلاسيكي تانجي ليفيفر TanneGuy Lefebvre الذي علمها اللغة اليونانية، وصارت بداية من عام ١٦٨٣، زوجة أندريه داسييه André Dacier المتخصص في دراسة النصوص الكلاسيكية القديمة، حققت أعمال ديكتيس Dictys وفلوروس Florus، وكاليماخوس Callimachus وترجمت أعمال أناكريون Anacreon وسافو Sapho، وأريستوفانيز Aristophanes وبلوتوس Plautus وتيرنس Terence. كانت مدام داسييه ترى أن هوميروس يمثل "كمال الشعر: "لا يصير الذوق فاسداً وزائفاً إلا بالابتعاد عن روح هوميروس وأفكاره"، وكتبت في تمهيد ترجمتها قائلة: "كنت دائماً أطمح لأن أقدم لعصرنا مثل هذه الترجمة لهوميروس، ترجمة يمكنها من خلال الحفاظ على الجماليات الأساسية لهذا الشاعر النبيل، أن تنقذ الجزء الأكبر من البشر من هذا التحيز الضار الذي غرسه فيهم الترجمات الشنيعة التي خضع لها"<sup>(٢٣)</sup>.

ولكن عام ١٧١٤، نشر شاعر الملك إدوار دي لاموت مثل تلك الشناعة في شكل "نسخة معدلة" من الإلياذة كان قد عكف عليها منذ عام ١٧٠١، وفيها "يصحح"، "العبارات الصيبانية" و"الحماقات" الواردة في الإلياذة، ويوضح فقرات ويصوغها صياغة حديثة ويختصرها ويعيد ترتيبها وأحياناً يعيد كتابتها؛ لكي يولف إلياذة مكونة من اثني عشر نشيداً منظوماً في وحدات ثنائية الأبيات، وكل بيت من ست تفعيلات Hexameter Couplets. ونشرت هذه الإلياذة مع مقدمة بعنوان أطروحة حول هوميروس Discours sur Homère يدافع فيها عما فعله في الترجمة: "لقد أجريت هذه التعديلات دون تحرج" مدعياً أنه لو حدث أن ظلت الإلياذة كما هي دون أية تغيير لأصابت القارئ الفرنسي الحديث بالملل مثل رومانس كتبها نورفيه d'Urfé ودافع عن نفسه؛ لأنه لا يعرف اللغة اليونانية القديمة . لا أحد يعرف اليوم اللغات الكلاسيكية جيداً حتى يستوعب كل تفاصيل النصوص القديمة، وإن "العقل" وحده هو القادر على كشف كل قيمة في الإلياذة، ومثل الهندسة، "فن الشعر له مسلماته ونظرياته

ولازماته وبراهينه" لا يمكن أمامها أن يكون لصمود آراء بوالو أمام الزمن أى نقل: "إذا كانت أسباب الناقد واضحة، لن يكون لثلاث آلاف سنة من الرأى المضاد قوة أكبر من قوة يوم واحد" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، المجلد الثالث).

ربت مدام داسييه بعملها النقدى الطموح بعنوان أسباب فساد الذوق *Des Causes de la Corruption du goût* (١٧١٤)، مدافعة عن منهجها فى ترجمة الإلياذة بالاستناد إلى الأسباب الإنسانيّة التقليديّة المتمثلة فى المعرفة المفيدة التى تشتمل عليها الإلياذة. وتقول بأن شهرة لاموت نفسها تتبع من الانحطاط العام فى الذوق الذى نشهده فى كل شىء بداية من الأشكال الموسيقية المخنثة الجديدة حتى تنوق الروايات، وتأمل أن الأخلاقيات "البسيطة"، "المباشرة"، "الأصيلة" لـ "العصر البطولى" الذى عاش فيه هوميروس (وبذلت جهداً كبيراً لتدعيم مفهوم "العصر البطولى" هذا) ستجعل القراء المحدثين "اللطفاء" على نحو زائف يشعرون بالخجل؛ مما يدفعهم لأن يتعلموا من هوميروس. ولهذا السبب لا تبالى ترجمتها بالأمور النصية كثيراً، بل تشرح هوامشها العديدة "جماليات" هوميروس وحكمته. ومازالت هذه الملحمة "مجموعة من الآراء الدالة على مذهب" فى نظرها، وليس هذا المذهب علمياً بالطبع، لقد فاز المحدثون فى تلك المعركة [العلمية] - لكنهم خسروا فى كل المجالات الأخرى، حتى فى مجال الدين - وسرعان ما تتحدث مدام داسييه بلغة المجاز والرمز، لدرجة أنها تلجأ أحياناً إلى تراث علم اللاهوت القديم لتعضد فكرتها بأن هوميروس يمثل البذور الضمنية للشرعية المسيحية. إذا كان بيرو ولاموت ينظران إلى المشهد الذى يسعى فيه أخيل Achilles لإبعاد الزناب عن جسد باتروكلوس Patroclus على أنه مشهد ضعيف، فإن مدام داسييه تتبع رأى لوبوسو Le Bossu فى أن المشهد يقدم درساً مفيداً فى الصحة. وتخطب لاموت قائلة إن "أخطاء هوميروس" "أنت الذى وضعتها فى النص"، وإذا فهمنا الإلياذة فهمًا ملائماً، فسند أنما فى مجملها "منطقية" و"معقولة" و"فلسفية" مثل كل ما تمناه أى عالم هندسة (أسباب فساد الذوق).

عام ١٧١٥ كذلك، نشر أكثر المحدثين الديكارتيين نظراً وهو الأب جان تيراسون Abbé Jean Terrasson كتابه الضخم فى جزأين بعنوان *أطروحة نقدية حول*

الإلياذة، أو بمناسبة هذه القصيدة، نبحث فى قواعد فن شعر يقوم على العقل  
*Dissertation critique sur L'Iliade, où, à l'occasion de ce poëme, on*  
*cherche des règles d'une poétique fondée sur la raison*  
 داسييه الإعلان عن هذا الكتاب، صرخت قائلة: "عالم هندسة! geometer سوط الشعر،  
 العداد/ الوزن الأرضي" geo-meter ، ويرى تيراسون أنه بما أن النفس البشرية واحدة، لا  
 نفسين، فإن التقسيمات بين الفنون والعلوم تقسيمات مبالغ فيها؛ فالتقدم يحدث فى كل من  
 الفنون والعلوم كنتيجة لازمة للتكوين البشرى".

يكشف الذهن الدقيق المنظم الحقيقة، ويجد الذوق الوسيلة التى تعبر عن هذه الحقيقة  
 تعبيراً جيداً، وهذه الدقة ثمرة تطبيق الفلسفة على الآداب الرفيعة، وكذلك على الطبيعة  
 المادية. ونظراً لأن القدماء كانوا يفتقدون ذلك، قالوا أشياء خاطئة بطريقة رشيقة فى الأخلاق  
 كما فى الفيزياء.

وفقاً لقانون التطور هذا، "كان الإغريق يعرفون كيف يتكلمون، والرومان كيف  
 يفكرون، ولكن الفرنسيين يعرفون كيف يحاجون"<sup>(٤٤)</sup>. كانت أطروحة تيراسون عبارة عن  
 هجوم عنيف على "بربرية" هوميروس، وهو هجوم يهدف إلى "إدخال نور العقل نفسه  
 والفلسفة الحقيقية وبمساعدهما تم التوصل فى أزمنة لاحقة [على هوميروس] إلى  
 الاكتشافات العظيمة والنبيلة فى دراسة الطبيعة ومعرفتها، إدخالهما فى... الخطابة والشعر،  
 النقد وفقه اللغة، أى باختصار... الآداب الرفيعة". وبالرغم من أن ديكرات لم يكن قد ظهر  
 على الساحة بعد، فإن هوميروس كان ينبغى عليه من خلال "الريحية ومبادئ الأخلاق  
 الطبيعية" أن يكون قادراً على "تصحيح الذوق الزائف لعصره". "لا شيء يمت للبشر معصوم

(٤٤) عالم هندسة! يقبل على الشعر مثل عالم الهندسة! Mme Dacier, quoted in Tilley

; Terrasson, *La Philosophie*,

تستخدم مدام داسييه هنا تلاعباً بالألفاظ على منطوق الكلمة التى معناها عالم هندسة فى اللغتين الإنجليزية  
 والفرنسية؛ حيث تعنى الكلمة فى الأصل "من يقيس الأرض" والمقطع الأول منها geo يعنى الأرض، والثانى  
 يعنى العداد والمقياس والمقياس الشعري والبحر الشعري، وتتهم هنا على من يريد أن يطبق القواعد الرياضية  
 البحتة على الإلياذة دون اعتبار الظروف التاريخية، (المترجم).

من الخطأ سوى العقل، والعاطفة نفسها يجب أن تخضع للعقل"، وبهذه الهمة استخدم تيراسون هندسة ديكرات التحليلية في إثبات أن بعض أوصاف هوميروس مستحيلة ماديًا، وصاغ تعريفًا للملحمة يرى أنه مناسب لأعظم كتاب الملاحم ماعدا هوميروس.

في تلك الفترة انضم كثيرون للمعركة، فانضم الأب بون Abbé Pons (الذى وصف هوميروس بأنه "وحش جميل")<sup>(٤٥)</sup> إلى جانب لاموت، ودافع جان بوفان Jean Boivin عن مدام داسييه في كتابه دفاع عن هوميروس *Apologie d'Homere*، وكتب أندريه وأن داسييه كتيبات أخرى، ورد عليها لاموت مرة أخرى في كتابه تأملات في النقد *Refléxions sur la critique* (١٧١٥)، وسخر كثيرون من الصراع أو سعوا للتوفيق بين الطرفين، وصار الصراع دوليًا، ففي إنجلترا، تأثر ألكسندر بوب بهذا الصراع في ترجمته لهوميروس (اعتبرته مدام داسييه قديمًا على نحو غير كاف)، ونشر ريتشارد بلاكمور Richard Blackmore، وهو لاموت إنجلترا "وصفًا للجدل الراهن الخاص بـ "إلياذة هوميروس" (١٧١٦)، وفي إيطاليا، كان فيكو Vico يعيد صياغة الجدل ككل بصورة تامة. فلقد بدأ قرن من البحث التاريخي المكثف في هوميروس وعصره<sup>(٤٦)</sup>.

كان هذا الصراع، مثل معركة الكتب الإنجليزية، يضرب بجذوره في الفترة التي عاش فيها بيرو وفونتيل، وكان كلاهما قد سعى لأن يطيح بـ "أمير الشعراء" من على عرشه في دفاعيهما عن المعاصرة Modernity. وكان بيرو على وجه الخصوص في الجزء الرابع من كتابه مقارنة *Parallèle* قد تحدث كثيرًا عن اللغة الفجة والأبطال غير المهذبين والآلهة الفاحشين والعلم البالي والتفاصيل الثقافية المكررة المملة عند هوميروس، وتساءل أيهما أكثر بؤسًا، هوميروس أم أبطاله، واستخدم تخمينات دوبينيك d'Aubignac التي لم تكن قد نشرت

Terrasson, *Critical Dissertations*, I; I; *Dissertation critique*, I. (٤٥)

(٤٦) Foerster, Hepp, and Simonsuuri انظر

بعد ليونجي بأن "هوميروس" لم يكن موجوداً على الإطلاق<sup>(٤٧)</sup>. كان أندريه داسييه قد رد بالفعل على بيرو في طبعة جديدة من ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو (١٦٩٢)، وكان بوالو قد رد في مجال النقد، في طبعة جديدة من ترجمته لكتاب لونجينوس Longinus "في السموم"، وهاجم في هذه الترجمة بيرو، خاصة فيما يتعلق بجهله باللغة اليونانية القديمة، في الواقع إن وصفه للسموم عند هوميروس كان أحد الأسباب التي دفعت بوالو لترجمة كتاب لونجينوس من البداية. ولكن في السنوات التي تلت ذلك، بينما تماسك موقف المحدثين، وصار عقلانية مفرطة، وجد القراء أن البساط يسحب من تحت أقدامهم. وتولد صراع القرن السابع عشر من تقسيم ما كان يبدو في عهد شابلان Chapelain لقاء: المبدأ العقلاني والممارسة القديمة، ولكن عندما اتضح أنهما لن يلتقيان مرة أخرى بسبب التقدم العلمي والعقلانية الثقافية ومزاعم فلسفة جديدة، انحاز المحدثون أمثال بيرو للمبدأ العقلاني، بينما مال القراء أمثال بوالو إلى ما صمد أمام اختبار الزمن، أي إلى الذوق العالمي كما تجلى في الأعمال القديمة التي تحظى بقبول متواصل لدى القراء ذوي الذوق. لابد أن ما ضمن "استحسان قرون عديدة" يمثل "عاطفة كل البشر"، وبذلك لابد أن يكون في النهاية متمشياً مع الذوق، حتى إذا كان لا تمكن البرهنة عليه علمياً<sup>(٤٨)</sup>، وهكذا اتفق كلا الطرفين على عالمية مزاعمهما. وإيّا كانت رؤية كل منهما للتقدم، فإنهما أكدا أن الطبيعة البشرية طبيعة واحدة نوّما في كل مكان. (بالطبع بالنسبة لكلا الطرفين، يمكن بسهولة أن يكون مرادفاً طبيعة الإنسان في فرنسا في عهد الملك لويس: عندما تحدى المحدثون أمثال بيرو مكانة الأعمال القديمة باسم العقل

(٤٧) قامت الدولة بمصادرة كتاب دوبينيك: تخمينات أكاديمية، أو أطروحة حول الإبيادة *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade* الذي كتب في منتصف تسعينيات القرن السابع عشر، مرتين قبل أن ينشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧١٥، ولكن هذا الكتاب كان منشراً على نطاق واسع وكان معروفاً لبيرو ثم لبتلي الذي جهز لإعداد طبعة جديدة لهوميروس متعكس قبوله لفكرة دوبينيك الماثلة في أن القصصيتين الهوميروسييتين كانتا مجرد مجموعة قصائد متنوعة ثم تجميعها في عهد بيزيستراتوس Pisistratus.

Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, in *Oeuvres*, V. (٤٨)

العالمي، في العادة تطابق هذا العقل في الممارسة مع الذوق الفرنسي الحديث، رأى بيرو أن هذا الذوق يمثل كمال ذوق القدماء (مقارنة، الجزء الأول). وبالمهمة نفسها، استطاع رجل قديم مثل بوهور Bouhours أن يثبت التفوق "العقلاني" للمعايير الأدبية الكلاسيكية بأن أظهر أن المؤلفين الفرنسيين المحدثين متفوقون على أي مؤلف في إيطاليا أو إسبانيا<sup>(٩١)</sup>. ولكن في المرحلة التالية من النزاع، بدأ القدماء بداية من مدام داسييه حتى دوبو Du Bos عندما واجههم علماء الهندسة، أخذوا في الدفاع عن هوميروس على أساس الاختلاف الحضاري والتاريخي. ولم تكن هذه التاريخية الوليدة تتوافق مع مزاعمهم المتواصلة خاصة بالذوق العالمي، ولجأ مفكرو القرن الثامن عشر اللاحقون أمثال هيردر Herder إلى هذه التاريخية لتفنيد تلك المزاعم، وبالتالي تغيير بنية النقد ككل.

نقول مدام داسييه: "أرى أن الأزمنة القديمة أجمل ؛ لأنها لا تشبه أزمنتنا كثيراً، أما مؤيدها بوافان، فيقول: "ما يسرنى في الصينيين الأخلاق الصينية... وإذا كان أبطال عصر هوميروس لا يشبهون أبطالنا، ينبغي أن يمتعنا هذا الاختلاف". الشاعر ممثل عصره، ولذا لا يجب على التأويل أن يتغاضى عند الاختلاف.

باختصار، الشاعر يحاكي ما هو كائن، لا ما سيكون فيما بعد. لا ينبغي لهوميروس أن يصور عادات القرون اللاحقة، وعلى القرون اللاحقة أن تستحضر عادات عصره. من المبادئ الأولية لفن الشعر أن تتميز العادات عن بعضها البعض تميزاً جيداً<sup>(٩٠)</sup>.

(٩١) في كتاب طريقة التفكير الجيد *La Manière de bien penser* - وهو كتاب يمتد كثير من أنه يكمل الحجج التي ألى بها بالو في كتابه فن الشعر *Art poétique* - عندما فيلانت Philante عن حق أمة في أن يكون لها ذوقها الأدبي الخاص، يضع بوهور على لسان إيودوكس المتحدث بلسانه والمدافع عن المعايير الكلاسيكية رداً مفحماً باسم "العقل" العام. ويقول ج.ج. روبنسون J. G. Robinson بأن هذا العمل من خلال التناظر العقل فيه بين الاختلاف التاريخي والثقافي والدفاع عن الذوق الفرنسي ضد "البهرجة" الإيطالية أدخل الصراع بين القدماء والمحدثين إلى إيطاليا ( *Studies in the Genesis* ).

ومن هنا تؤكد مدام داسييه كثيرًا في تمهيدها لترجمة الإلياذة على عجمة هوميروس، بالإضافة إلى صعوبات كثيرة عند ترجمة عمل من ذلك القبيل، وترسى المبدأ التأويلي المائل في أن من يقوم بالتأويل المثل تتمثل في أن يضع نفسه بقدر الإمكان في الظروف التاريخية التي عاش فيها المؤلف. وسرعان ما صار هذا المبدأ الذي استتبطة الجيل الجديد من القماء شائعًا: "ينبغي علينا أن نحول أنفسنا إلى أولئك الذين كتبت لهم القصيدة، إذا كنا نهدف إلى تكوين حكم سليم على صورها ومجازها وعواطفها" (دوبو)، "حتى نحكم على جماليات هوميروس، ينبغي علينا أن نضع أنفسنا في معسكر الإغريق، لا في الجيش الفرنسي" (مونتسكيو Montesquieu) "يأمرنا العقل والقرينة والإنصاف أن ننقل أنفسنا عندما نقرأ أعمال المؤلفين القدماء، إلى الزمان والمكان حيث كتبت" (رولان Rollin). أما جيبون الذي يرى أن "عدم قدرتنا على أن نضع أنفسنا موضع وجهة نظر الإغريق والرومان" تخفي "جمالياتهم" عنا، فيساوئ بين التصور التاريخي والدراسة الأدبية نفسها، وهذا التصور التاريخي يمثل بدوره مكونًا أساسيًا في تشكيل "روح فلسفية" حقيقية: "لكنني أتصور أن دراسة الأدب، أي تعود المرء على أن يكون في الوقت المناسب إغريقيًا، رومانيًا، تلميذًا لزيون وتلميذًا لأبيقورا، ملائمة تمامًا لممارسة سلطاتها وإظهار مزاياها" (٥١).

كان موقف القماء في القرن السابع عشر أمثال بوالو ارتدادًا لافتًا للنظر - القراء الإنسانيون المهتمون بالدروس الصالحة عالميًا المستمدة من النصوص، ولا توجد "مسلمة أساسية" لهؤلاء القراء مثل تلك المسلمة التي يفرضها المؤلف الحديث في حكاية سفينة لسويقت فرضًا مسبقًا؛ فهذا الفرض المسبق يضمن تفرد كل مؤلف، ومن هنا تصل إلى لا جدوى كل قراءة. بالطبع يعكس الموقف التاريخي الذي اتخذته قماء القرن الثامن عشر بداية من مدام

Du Bos, *Critical Reflections*, II; Montesquieu, "Mes Pensées", in *Oeuvres*; Rollin, (٥١)

*Manière d'enseigner les belles lettres*; Gibbon, *Essay on the Study of Literature*;

يرى بيرك Bergk أن القراءة الملائمة للنص تضع أذهاننا في الحالة نفسها التي كان فيها مبدعه عندما

أخرجه للوجود" (Kunst, p. 200)

داسييه فصاعداً أنواقهم الخاصة، وهو موقف يناقض موقف علماء الهندسة، بينما يدافع لاموت عند ترجمته المحدثه لـ الإلياذة على أساس أن قلة من العلماء فقط هم الذين يحبون هوميروس فى اليونانية القديمة؛ لأنهم لا يجدون إلا مجرد متعة تاريخية بـ الإلياذة ويفهمهم اللغة مقصورة على الخاصة، ولا يجدون متعة شعرية خالصة، أفضى فينلون Fénelon لدوبو بمخاوفه من أن لاموت سيخدعه بـ "المتعة التاريخية" نفسها<sup>(٥٢)</sup>. ولكن دفاع لاموت يتم أيضاً عن مفارقتين فى موقف مدام داسييه: فباهتمامها بالتفاصيل التاريخية، تبين حليفة لـ "علماء" أمثال بنتلى الحديث العالم بالنصوص الكلاسيكية القديمة أكثر من كونها حليفة لبوالو؛ حيث إنها تؤكد على قدم عصر هوميروس وغرابته بالنسبة للعصر الحديث، مما يقوض القراءة الإنسانية لأعماله بهدف نشدان المعرفة المفيدة التى تحتوى عليها هذه الأعمال. وكان لاموت نفسه قد دافع عن قراءة هوميروس سعيًا وراء ما نتعلمه منه، ودافع أيضاً عن مهمته فى تقديم هوميروس للجمهور بأن ينتقى من النص تلك الأجزاء التى يمكننا أن نتعلم منها حقاً، ولو كان بوالو حياً لوافق على أن الصادق على نحو عالمى عند هوميروس سيظل كذلك فى أى سياق جديد. فى الحقيقة، لم يطلق لاموت على الإلياذة التى أعدها اسم "ترجمة"، بل "محاكاة"، وإذا كان لا يعرف اللغة اليونانية القديمة، ألا تكمن حكمة هوميروس فيما يقوله، لا فى اللغة التى عبر بها عن أفكاره؟ ربما كان يبرو يهدف إلى إدانة القدماء عندما أوحى بأن النثر وسيلة أكثر دقة من الشعر، ولكن ألم تدافع مدام داسييه نفسها عن دقة أداء النثر فى ترجمتها لشعر هوميروس، ذاهبة إلى أن "المترجم يمكنه أن يقول نثرًا كل ما

(٥٢) يكتب فينلون Fénelon لدوبو Du Bos عام ١٧١٣ قائلاً:

"إننى أدعش من ذلك الذى يعمل جاهداً لى يقدم لنا طبعة [جديدة] من الإلياذة، لكن إذا غير فيها كل ما لا يتوافق مع عادات المحدثين وأرائهم فإن الإلياذة الناجمة عن ذلك ستكون إلياذة خاصة به وليست إلياذة الشاعر اليونانى .... ما أتمناه لصالح الجمهور ولصالح المترجم [نفسه] هو ألا ينقص شيئاً من تلك البساطة الأصلية، من تلك الدرجة من الطبيعى، من تلك السمات القوية الأصلية، التى تصور الأثرمة، تلك الأثرمة التاريخية ومع ذلك لديها القدرة على الإمتاع" (هذا الاقتباس منقول من كتاب لومبارد Lombard).



قاله هوميروس شعراً<sup>(٥٣)</sup>. ونظر لاموت إلى نفسه، مثل داسييه، على أنه حافظ للقيم القديمة، وهو الذى اختار أن يترجم هوميروس شعراً، بينما ترجمته هي نثرًا. وشكواه من حنقة مدام داسييه تستدعى كلام سويقت عن بنتلى، واختلافاته معها توجز الصراع الإنجليزى بين الإبداع والمعرفة، وهنا يمثل المحدثون المهنيون أمثال لاموت المبدعين. إن أفضل الكتاب الإنجليز ذوى الاهتمامات الكلاسيكية القديمة (أمثال بنتلى) دفعتهم مناهجهم الجديدة فى فقه اللغة ودراسة النصوص القديمة إلى جانب ثقافتهم إلى الانحياز للمحدثين، بينما انحاز نظراؤهم الفرنسيون - أمام ادعاء علماء الهندسة باحتكار العقل والمنهج - إلى سعة الاطلاع و"القدم"<sup>(٥٤)</sup> ancienneté.

أخيراً، تتعارض التاريخية الوليدة لأنصار القديم مع مسلمة القماء المتمثلة فى الذوق العالمى. وإذا تعرض الذوق العالمى للمساءلة - عندما لا يكون الذوق المختلف ذوقاً سيئاً بالضرورة، كما يرى باتو Batteux - ستتعرض المسلمة التى يقوم عليها الذوق للمساءلة أيضاً: أى مسلمة اتساق الطبيعة البشرية. وكما يقول دوبو دفاعاً عن اختبار الزمن "هناك افتراض وحيد مسموح به فى هذا اللجاج، وهو أن البشر فى كل العصور والبلدان يشبهون بعضهم بعضاً بالنسبة للقلب"<sup>(٥٥)</sup>. ولا ترد هذه المشكلة عند مدام داسييه إلا ضمناً، على

(٥٣) Perrault, *Parallèle*, II; III; Dacier, *L'Illiade*, I.

يعرف لاموت La Motte فى موضع آخر الشعر بمصطلحات تستبعد الوزن الشعرى على وجه التحديد: "الشعر، الذى ما هو إلا قوة الأفكار وحيوية الصور وطاقة التعبير، سيظل دوماً مستقلاً عن كل وزن" (Oeuvres, III, p. 31).

(٥٤) يشرح روى بورتر Roy Porter هذا الاختلاف بالإشارة كذلك إلى التخصص المتطور نسبياً للدراسة التاريخية فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر؛ حيث كان البحث التاريخى والمطبوعات التاريخية لم يقتصر كليهما على الكنيسة الكاثوليكية فحسب، بل كان يتم كليهما من خلال الجمعيات المتخصصة المرموقة مثل أكاديمية النقوش والدوريات المتخصصة المدعومة لهذه الجمعيات، وفى إنجلترا فى ذات الوقت لم يكن لمثل هذه الجمعيات وجود، وحتى فى الجامعات كانت الدراسة التاريخية هزيلة (Gibbon).

(٥٥) Du Bos, *Reflections*, II; Batteux, *Les Beaux Arts*: (٥٥)

ضوء رؤيتها لعصر هوميروس البطولى باعتباره نموذجاً يُقتدى به ، وتصير هذه المشكلة وتحتد عند دوبر الذى يشتمل كتابه تملّلات نقدية (١٧١٩) على أشمل هجوم فى بدايات القرن الثامن عشر على روح الهندسة فى النقد، كما يشتمل على أبداع صياغة فرنسية لمواقف القماء. ويردد كتابه هذا دائماً أصداء للمشاركين الأوائل فى الصراع الذين يسعى دوبر للتأمل فى آرائهم، خاصة الاعتماد على أفكار لوك Locke والمذهب الجديد فى الجمال الحسى الذى تلقاه دوبر من أديسون Addison.

بدأ دوبر تحديه لعلماء الهندسة بطرح السؤال التالى: هل سيكون مصير الإلياذة مصير علم الفلك عند بطليموس؟ أوجب أن يتم إحض العقائد فى النهاية، مثلما يتم إحض النظريات العلمية؟ ولكى ينفى دوبر وجوب ذلك، ويرجع إلى التقسيم الجديد بين الفن والعلم - ذلك التقسيم الذى يقبله كما رأينا - لكى يحض المعانى الضمنية التى استقاها المحدثون من هذا التقسيم، وهى أن العلم مجال العقل والفن مجال الرأى. وهنا يحل فكرة من نوعية أفكار جون لوك متطرفة عن العلوم (بوصفها قائمة على تجربة حواس متركمة) محل للزعة الديكارتية لفوننتيل وثيراسون (القائمة على العلم بوصفها منهجاً). لا يتميز العلم الطبيعى باختلاف فى "المنهج" - بمعنى أى كمال [مفترض] أوصلنا إليه فن الاستدلال" فى " السنوات السبعين الأخيرة" (منذ عهد ديكارت "الذى يعد أبو الفلسفة الجديدة"). فالفكر نفسه لم يتغير، "وفى الممارسة لا يظهر ما إذا كان منطق باربى Barbey أو منطق بور روابال Port Royal يؤثر على طريقة تفكيرنا بطريقة مختلفة. "نحن لا نستدل استدلالاً أفضل من استدلال القماء فى التاريخ أو

---

"هل من الواحة أن نفضل ما ندين به للآخرين وندين ذلك فى الوقت نفسه؟ سيكون ذلك حماقة وكذلك ظلمًا؛ لأن الأنواق على وجه الخصوص يمكن أن تكون مختلفة أو حتى متعارضة دون أن تكف عن كونها جيدة فى حد ذاتها". يمكننا أن نفسر جزئياً ارتباط دكتور جونسون التاريخى الشهير (الم يا سيدى، لا نعرف إلا القليل عن الرومان"، يمكننا أن ننق فى أن معلومات مثل أن ملوك معينين حكموا، وأن معارك معينة تم شنها معلومات صحيحة، ولكن كل تلوين [رؤية] وكل فلسفة التاريخ مجرد تخمين") بأنه محاولة لمواجهة تهديد الاختلاف البشرى الكامن فى التاريخية، وبالتالى للمحافظة على الملازمة المتواصلة للأدب القديم.

السياسة أو الأخلاق" (وبالتالى يعيد دوبو "العقل" للقنماء)، "إن السبب الوحيد لكمال العلوم الطبيعية، أو إذا شئنا الدقة، السبب الوحيد فى أن هذه العلوم اليوم أقل كمالا مما كانت عليه فى عهد القنماء يتمثل فى أننا نعرف حقائق أكثر مما كانوا يعرفون". لذلك لم يتقدم العلم الطبيعى من خلال بحث تحليلى، بل من خلال تجربة معملية تصادفية بحثة، ومن خلال "الزمن والصدفة" - أى تراكم موفق لتجربة الحواس "لا يلعب فيه الاستدلال دورا كبيرا" (٥٦). لذلك فى العلم الطبيعى، كما فى الفن والنقد، لا توجد قواعد مسبقة: فطبقا لرؤية دوبو اللوكية، إن انطباعات الحواس لها الكلمة الأخيرة فى كلا المجالين، وفى الميادين التى لا تصل إليها الحواس، لا نجد إلا رأيا قد يكون أكثر أو أقل رجحانا. ومن هنا يسيطر التحيز والسلطة على مجال العقل، لا على مجال الحواس، وبما أن أحكام المزية الأدبية عبارة عن تقارير لانطباعات الحواس، فإن آثار "الحقائق الطبيعية" التى نستمدّها من التجربة "التي نعايشها دون تأمل" - وهنّا يعتمد دوبو على آراء أنيمون - لا يمكن الشعور بها فى أقوى صورها فى مجال الألب. وبدلاً من ذلك يمعن دوبو فى استخدام حجج المحدثين ضدهم، ويزعم أنهم كانوا ومازالوا خدمة العلم: وما دام العلم الطبيعى ينبغى أن يقوم على العقل، فسيصيبه التحيز والسلطة، وستكون لدينا "موضات فى العلوم كما لدينا موضات فى الملابس" (٥٧).

(٥٦) فى مثال مطول يتتبع دوبو تجارب جاليليو Galileo وتوريشيللى Torricelli وبسكال Pascal التى أدت إلى نظرية حيز الفراغ التام vacuum خالصة إلى أن : "تلك دليل لا سبيل للشك فيه على أن المتبحرين فى العلم، لا ينتقلون من مبدأ إلى آخر، وبطريقة تأملية لاكتشاف هذه الحقيقة" (المجلد الثانى). ويقول فى فقرة يمكن أن ترد على لسان فيكو Vico (أو على لسان سويفت Swift فى معرض كلامه عن اللابيوتيين الشخصيات ورواية رحلات جليفر أى من يهتمون بالأوهام والنشاطات غير العملية التى لا تطلق من ورائها ويهتمون النشاطات المفيدة فى روايته رحلات جليفر. إن "الروح الفلسفية" الجديدة لـ "علماء الهندسة" أدت فى الواقع إلى تأخير التقدم: تسببت فى "إهمال الفنون الضرورية، تم القضاء على المفيد من الأنظمة للحفاظ على المجتمع، وتم تفضيل الاستدلالات التأملية على الممارسة، نحن نتصرف دون أى اعتبار للخبرة، تلك الخبرة التى تعد أفضل موجه للبشرية".

II. p.swift (prejudice), (authority), (the judgement of taste), (fashion). (٥٧)

وبالتالى كان دوبو (مثل غيره من أنصار القنماء غيره من الذين تعرضوا لهذه القضية، مثل جوناسان سويفت) أكثر قربا من تلك النظرة للعلم التى ظهرت فى أواخر القرن العشرين من محدثين مثل وتون السذى-

وهكذا ساعد دوبو في فرنسا على ابتداء قرن من الدفاع عن مسعة الاطلاع ضد ما كان ينظر إليه على أنه تعديات على الإبداع (كما كان قد بدأ بالفعل في إنجلترا) وكذلك تعديات العلم الطبيعي. في أكاديمية السجلات Académie des Inscription التي تعد ملاذ كل ما هو قديم ظهرت مجموعة متتالية من الأطروحات مثل أطروحة الأب دي ريبيل Abbé du Resnel بعنوان تأملات عامة حول فائدة الآداب الرفيعة وحول مضار الذوق الخاص الذي يبدو أنه تأسس لصالح الرياضيات والفيزياء *Réflexions générales sur l'utilité des Belles-Lettres; et sur les inconvéniens du goût exclusif qui paroît s'établir en faveur des mathématiques et de la physique* (١٧٤١).

ينبغي علينا أن نحذر خلط الذهن الفلسفي بالذهن الحسابي... ولم نخف الحقيقة الكامنة في أن قرننا هذا شرع في عدم التنبه لهذا التمييز، فعندما غالى هذا القرن في تقدير الهندسة - أو بالأحرى رغيته في اختزال كل شيء في الحساب أو تطبيق ذلك المنهج على كل شيء، أو اعتبار الهندسة أداة عامة - فقد جانبته الفلسفي في الواقع... والآداب هي الحاجز الوحيد القادر على إيقاف تقدم الإبداع الزائف على الحد من غزوات الذهن الحسابي؛ فالإبداع الزائف يحاول أن يخدعنا ويغري بنا، بينما يحاول الذهن الحسابي أن يقهرنا. وعندما تحافظ الآداب على تنوق الصدق الذي ورثناه عن القدماء، ستعلمنا ألا نخدع ببهرجة الإبداع الزائف ونظنها ذهبًا وبالطريقة نفسها ستعلمنا أن نحترق الذهن الحسابي داخل حدوده ونحجمه<sup>(٥٨)</sup>.

---

سيذهب نظريًا في كتابه تأملات إلى أنه على ضوء ثراء الاكتشافات الجيدة والتطوير التي تلت تطور المنهج المنسب يمكن للعلم الطبيعي أن يصير مكتملا مثل الشعر: "ظهرت تلك الجحافل من العظماء في كل جانب من جوانب المعرفة الطبيعية والرياضية في غضون تلك السنوات القلائل، ولعلنا لم ندع لمفكرى العصر التالي عملاً كثيراً يقومون به من هذا النوع". قارن:

Swift, *A tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and David Nichol Smith, 2<sup>nd</sup> edn (Oxford, 1958).

تعرض فريرييه Fréret لهذا الموضوع، كما أرجع جوفيني Juvigny إلى فونتتيل اللحظة التي "هجم فيها مرض الإبداع على الهندسة" حتى "يتخيل أنها يمكنها أن تسن قوانين الشعر والخطابة"، وفي مقالة بعنوان حول حرب العلوم والآداب تتبأ بونالد Bonald — "السقوط الوشيك لعالم الآداب وبالهيمنة العالمية للعلوم الطبيعية الدقيقة" <sup>(٥٩)</sup>. ويتناول جيبسون هذه المناظرة في كتابه "مقالة في دراسة الأدب" (و"الأدب" هنا يشمل كل المعارف، خاصة التاريخ، ويشكو في هذا الكتاب من أن الفلسفة الطبيعية والرياضيات يتربعان على اليوم، ويرجع جذور الصراع إلى ديكارت وفونتتيل، كما يضع الخطوط العريضة لـ "فلسفة"، في "النقد" متجمع بين سعة الاطلاع والإبداع والهندسة والعلم والآداب القديم منها والحديث. ولكن بعد أن هزم أولئك الكتّاب علماء الهندسة سقطوا فريسة، كما سقط دوبو، لصراعات التاريخية historicism مع كل من القراءة الإنسانية والنوق <sup>(٦٠)</sup>.

فمثل مدام داسييه، يطالب دى هو بالمعرفة التاريخية للقراء؛ حيث إن "همة الشاعر لا تتمثل في تطهير عصره من أخطائه في الفيزياء، بل في أن يقدم وصفاً أميناً لعادات بلده

Juvigny, *Décadence*. (٥٩)

(ويضيف : كلما علا شأن العلوم الوضعية، الهندسة والجبر والرياضيات، وكلما صارت كاملة، خسرنا العاطفة وضاع النوق وفنيت الآداب وماتت القريحة التي تبذع الفنون الجميلة")،  
Bonald, *Oeuvres* (Les sciences exactes et naturelles).

Gibbon, *Essay*. (٦٠)

(يمكننا أن نرى بوضوح أن جيبون وقع فريسة للصراعات عندما لم يتوصل — بعد أن كان قد سطر عدة صفحات يبرهن فيها على فائدة "النقد" المسترشد تاريخياً من خلال قراءة زراعات *Georgics* فرجيل Virgil — إلا إلى أن فهم السياق التاريخي للشاعر يوضح لنا أن فرجيل لم يكن "مجرد كاتب").  
Starobinski, Lorimer, "A neglected aspect of the 'Querelle'", and Seznec, "Le Singe Antiquaire";

كان لهذا الصراع نظير في ألمانيا يتمثل في رد الفعل على فولف Wolff ومدرسته التي كانت تحت تأثيره، وفقاً لما يقوله الفقيه العظيم بوتر Pütter، "بدأ [الكتّاب] يهتمون اللغات وفقه اللغة والآثار والتاريخ والخبرة والملاحظات والقوانين بمختلف أنواعها التي كان للتمكن منها أصعب من مجرد اعتبار التعريفات والبرهانات المسلم بها" (Litteratur, I.)

وأخلاقه حتى تصير محاكاته دقيقة بقدر الإمكان". "الحياة والأخلاق" هما مجال للشعر وليس العلم، أو حتى الوصف الطبيعى الذى لا يمكن أن يمتع إلا أولئك الذين على ألفة بالمشاهد الموصوفة. بعد أن أمضى دويو عدة صفحات يصف فيها آثار اختلاف المناخ على الأمم المختلفة، يقول: "بما أننا لا نبالى بالمباهج التى لا نشتهيها، فإننا لا يمكننا أن نتأثر حسياً بوصفها، حتى لو كان فرجيل نفسه هو الذى يصورها لنا". ولكن حتى لو زعمنا نحن القراء أننا باستطاعتنا أن "نصير" يوناناً أو روماناً فى الأخلاق والعادات: فلماذا نقوم بذلك؟ إذا كنا نحن - المحدثين - نجد غرابة أو وضاعة فى الكلام إلى الخيول، ينبغى علينا أن نتذكر أن "هذا الكلام كان ملائماً فى الإلياذة؛ فهى قصيدة كتبت لأمة كان فيها الحصان رفيقاً لسيدته"، "فى هذه الفقرة التى تعرض هوميروس بسببها للوم كثير يمكن له أن يمتع بها أمماً عديدة فى آسيا وأفريقيا مازالت تحتفظ بطريقتها القديمة فى النظر للخيول". لكن ما مدى إمتاع هذه الفقرة لنا؟ أليست مجرد وثيقة تاريخية عجيبة؟ علاوة على أنه على ضوء وصفه الأديسونى [نسبة إلى أديسون] للطبيعة الحسية للمتعة الجمالية، لا يمكن للمعرفة من أى نوع أن تتم عما يمثل لدويو الطبيعة المحددة للشعر وغرضه: "تتمثل الميزة الأساسية للتاريخ فى إثراء ذاكرتنا وتشكيل حكمنا، أما الميزة الأساسية للقصيدة فتتمثل فى أن تهزنا ذاتياً وسحر العاطفة ذاته هو الذى يدفعنا لقراءتها". ذلك الخط فى فكر دويو هو الذى يجعله الشعر على أنه مجرد تسلية من "الضيق"، كما يجعله يقرن بين "الشعرى" و"التعبير"<sup>(١١)</sup>. وبانحياز دويو لصف مدام داسييه ضد لاموت، يسقط فى قبضة بنتلى، وبانحيازه إلى صف لوك وأديسون ضد تيراسون، يفشل فى الهروب من فوننتيل.

I, (ennui); II: (١١)

تكاد تقرن قيمة الأشياء فى الشعر دوماً (إذا جاز لى استخدام هذا التعبير) بقيمة للتيسير، ونجد هنا صدق لقول مدام داسييه: "إن يكون أى شاعر شاعراً عظيماً بمعزل عن التعبير".

## ما بعد وجود الصراع: التقاليد البديلة وتقسيم الأدب لفترات وإطلاق اسم "الكلاسيكية"

مشهور ذلك الصراع العقيم الذي استثنى لمدة نصف قرن في فرنسا وإنجلترا وألمانيا، خاصة في فرنسا، حول تفضيل القدماء على المحدثين. وبالرغم من أن كلا الطرفين كان في كلامه كثير من الحكمة، فإن الصراع لم ينته؛ لأنه لم يبدأ بروية واضحة للقضية، ولأن الزهو كان متفشياً في تلك الفترة في الغالب الأعم. يوهان جوتفريت هيردر، أدراسيا *Adrastea* (١٨٠١)

قدم مؤرخو الصراع من بين القدماء والمحدثين بداية من ريجو Rigault فصاعداً الجزء الأكبر من "حل عام ١٧١٧"، وهو توفيق يقوم على قبول كلا الطرفين لنسبية التاريخية العامة *general historicist relativization*، وصمد هذا التوفيق حتى تسعينيات القرن الثامن عشر عندما أعاد شيلر Schiller وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel تصور النزاع؛ حيث كانا مهتمين بتقديم وصف إيجابي لما كان يطلق عليه حتى ذلك الوقت اسم المعاصرة *Modernity*، وهي معاصرة لا تحكم على الثقافة الحديثة بالاستناد إلى معايير القدماء<sup>(٦٢)</sup>. وفي أثناء إعادة التصور ولد المصطلحان اللذان عرفت بهما الثقافة الأدبية في القرن الثامن عشر لفترة طويلة، الكلاسيكية *classicism* ثم الكلاسيكية الجديدة *neo-classicism* فيما بعد. ولكن قلما كان واضحاً أنه في عام ١٧١٧ تم "حل" الصراع؛ فلقد رأينا مدى هشاشة توسط دوبو، ولم تقتنع إلا قلة قليلة من علماء الهندسة. "النسبية" غير مستقرة دوماً، فهي تهدد في أي لحظة بالارتداد إلى القضايا المتطرفة التي حفزتها، ونكلمان Winckelmann نفسه الذي كتب بحماس كبير عن تفرد اليونان كتب أيضاً: "تمثل الطريقة الوحيدة لنا لكي نصير عظماء ومفكرين بطريقة لا يمكن لأحد أن يضاهيها، إذا أمكن، في أن

نحاكى القدماء<sup>(٦٣)</sup>. وطوال ما تبقى من القرن عاد كل النقاد الكبار للصراع مرة أخرى، مما جعل معظم نقد القرن الثامن عشر يبدو "خاتمة" لهذا الصراع<sup>(٦٤)</sup>. وتتراوح هذه المعادلات بين الأعمال الساخنة أمثال مقالة مارك أكنسايد Mark Akenside بعنوان ميزان الشعراء *Balance of Poets* (١٧٤٦)، وهي مقارنة تمنح الشعراء المحدثين ١٧٦ نقطة في مقابل ١٠٥ نقطة للقدماء، وبين الآراء الرزينة أمثال تأمل فولتير في هذه القضية طوال حياته، إلا أن كل النقاد الكبار، خاصة بعد منتصف القرن، أبدوا اهتماماً أكبر وأكثر مركزية بالتاريخ من نقاد القرن السابق<sup>(٦٥)</sup>.

استمر الجدل حول المحاكاة والمنافسة والأصالة وجنباً إلى جنب معه. من هنا استند إدوارد يونج Edward Young إلى حجج بيرو وفونتيل في مناصرة إمكانات الأدب الحديث في كتابه تخمينات حول الإنشاء الأصيل *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩): "تزايد المعرفة الفيزيائية والرياضية والأخلاقية والدينية، وتتقدم كل العلوم والفنون تقدماً لا بأس به"، ويمكن أن يجيء يوم على الأدب كذلك "يمكن فيه للمحدثين أن ينظروا للوراء بفخر إلى الظلام النسبي للعصور السابقة". ولكن بينما تستشهد مصادره الفرنسية بالنقد الفلسفي باعتباره أساساً للنقد الأدبي الحديث، يستشهد يونج بالعقيدة المسيحية، التي لم تكن موجودة على عهد هوميروس وفرجيل: "ضوء مدهش، لم يتمتع به القدماء، يسقطه علينا الوحي، يحمل بشائر أكبر توسع مداركنا، ويصطحب أشياء أنصع تترى خيالنا، ويمنحنا مكافآت تفوق التقدير توقد عواطفنا، وبالتالي يقوى كل ملكة تمكن إنشاعنا من أن يشع نوراً". في الواقع يدين يونج بالجزء الأكبر من حجه لصديقه ورفيقه الحديث صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson، محرر أو مؤلف الجزء الأكبر من كتاب تخمينات حول الإنشاء الأصيل<sup>(٦٦)</sup>. ففي مراسلاته ورواياته، استند ريتشاردسون منذ فترة طويلة إلى حجج مألوفة منذ "معركة هوميروس" ليدافع عن الأدب الحديث ضد الأدب القديم، خاصة عن الأدب الورع والتقوى المتمثلة في ذلك النوع الأدبي الذي ابتكره المحدثون، أي

(٦٣) "Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks" (1755).

(٦٤) Nisbet, *German Criticism*

(٦٥) Spadafora, *Progress*

(٦٦) McKillop, "Richardson, Young, and the *Conjectures*"



الرواية، ضد وحشية الملحمة القديمة وخرافتها. على سبيل المثال، كتب إلى ليدى برادشو  
Lady Bradshaigh ١٧٤٩:

أعبر عن إعجابي بك لما تقولينه عن الإلياذة التي أثارت شجاراً عنيفاً. لو  
تجراً العلماء، العلماء سادة الرأي، وعبروا عن رأيهم في شجاعة ووضوح  
ضد التحيز الذي دام آلاف السنين لها، أنا على يقين من أنهم سيجدون من  
الممكن أن يهفو هوميروس، على الأقل. أنا متخوف من أن هذه القصيدة،  
النييلة كما ترين، أضرت ضرراً بالغاً بسلسلة متعاقبة من العصور؛ حيث إنها  
هي وصورتها الإنيادة *Eneid* يرجع إليها قدر كبير من الروح الهمجية التي  
أثارت منذ العصور الأولى حتى عصرنا هذا أولئك المحاربين الذين كانوا أسوأ  
من الأسود أو النمرور وأفسدوا الأرض وجعلوها بحرًا من الدماء.

بناء على مثل هذه الفقرة استدل أيان وات Ian Watt على أن ديفو Defoe  
ورثشاردسون وحتى فيلدنج Fielding رفضوا النماذج الكلاسية، خاصة الملحمة منها،  
لتجريبهم في الرواية رفضاً واعياً<sup>(٦٧)</sup>.

رغم غموض "حل سنة ١٧١٧"، فإنه كان دليلاً لقرن من الدراسات الأدبية التاريخية:  
أبحاث عن "هوميروس الحقيقي"، خاصة من قبل فيكو Vico والإسكتلنديين توماس بلاكول  
Thomas Blackwell وروبرت وود Robert Wood والألمانيين س. ج. هينه C. G. Heyne  
و. أ. فولف F. A. Wolf، وكذلك أبحاث عديدة في التقاليد (غير الكلاسية)  
البديلة، خاصة في التقاليد "القوطية" وغيرها في شمال أوروبا في العصور الوسطى، كذلك  
كانت هناك أبحاث عن "الشرق" وحوض البحر المتوسط فيما قبل العصور الكلاسية (حيث  
ارتبط كُتَّاب مثل بندار وآخرين بهوميروس). وكما لاحظ ليونيل جوسمان Lionel  
Gossman، لم تكن "النزعة الوسيطة" [نسبة إلى العصور الوسطى] Medievalism في

القرن الثامن عشر إلا "جزءاً من حركة أكبر من الفضول إزاء الثقافات الأكثر «بدائية» الأسبق والتعاطف معها»<sup>(٦٨)</sup>. وكون أن كل هذه البحوث تشمل فى الواقع بحثاً واحداً عن تقليد أدبى غير كلاسى بديل - عرض تحدياً جديداً - يدل عليه سهولة مزج النقد والشعراء لكل هذه البحوث ببعضها بعضاً (على سبيل المثال، فى ذلك المزج المتكرر ، للمواد السلتية Celtic والإسكندنافية فى تراث وحيد يسمى التراث الجرمانى القديم Prunic tradition)، كما يدل عليه ما كان يمثل بالنسبة للعديد من المهتمين بالعصور القديمة القابلية الفعلية لتبادل اهتماماتهم. على سبيل المثال، حدد توماس بيرسى Thomas Percy عام ١٧٦٢ الخطوط العامة لجمع ديوان شعر من "نماذج من الشعر القديم للأمم المختلفة" سيشمل:

الشعر المكتوب باللغة الجيلية الأيرلندية Erse Poetry ، ولشعر المكتوب باللغة الجرمانية القديمة Runic Poetry ، وبعض الشعر الصينى الذى نشر فى الشتاء الماضى فى نهاية الكتاب بعنوان التاريخ الممتع Hau. Kiou Chooan ، المجلد الرابع. وبالإضافة إلى ذلك، حصلت على مخطوط، وهو ترجمة لاميات العجم Tograi Carmen المشهورة عن اللغة العربية، وكلفت صديقاً بترجمة سفر نشيد الإنشاد Solomon's Songs ترجمة جديدة عن اللغة العبرية، مع التركيز على الجانب الشعرى فيه... وجمعت نماذج من شعر جزر الهند الشرقية East-Indian Poetry والشعر من بيرو (أمريكا الجنوبية) Peruvian Poetry والشعر اللابلاندى Lapland Poetry وشعر جرينلاند Greenland Poetry ، وأرسل لك طى هذا الخطاب نماذج من الشعر السكسونى<sup>(٦٩)</sup> Saxon Poetry.

بالطبع كانت دراسة التراث غير الكلاسيكى مشروعاً تجاوز مجرد الاهتمام البحثى: كان الهدف منها أن تكون بمثابة مصدر إلهام للشعر الجديد؛ فبعد أن تحرر الشعر من النماذج الكلاسيكية (أى من الأساطير الإغريقية والرومانية على وجه الخصوص، ينظر إليها فى ذلك

Medievalism. (٦٨)

Letter to Evan Evans; Correspondence. (٦٩)

الوقت على أنها استنفدت أغراضها أو أنها لا أخلاقية)، وأصبح قادراً على تتبع العجائبي، وكان ذا أسس تاريخي جيد، كان لابد من تقويته من خلال مضاهاة "قدم" بعيد تمت استعادته حديثاً. قال وليم شنستون William Shenstone عام ١٧٦٠: "إن مثل هذه الأعمال التي تحتوى على الروح الكيميائية الحقيقية أو جوهر الشعر"، وكشف توماس وارتنون Thomas Warton عن جزء من هدفه وراء كتابة دراسته الطويلة عن الرواد السابقين على سبنسر Spenser بعنوان تاريخ الشعر الإنجليزي *History of English Poetry* (١٧٧٤ - ١٧٨١): "إن أخلاق الرومانس محسوبة جيداً للإبقاء بأغراض الشعر الحقيقي ولأسر الخيال ولتوكيد الدهشة أكثر من قصص العصور القديمة الكلاسية"<sup>(٧٠)</sup>. وانضم الشعراء للنقاد في كونهم مؤرخي أدب، وكتبوا على مدى النصف الثاني من القرن الثامن عشر مئات المجلدات من الشعر التاريخي الذي ذيل بهوامش مفصلة تتم عن سعة اطلاع (أو سعة اطلاع زائف). كما أن هذا "القدم" الجديد لم يكن مفيداً في فهم (وتأليف) الشعر فقط؛ فالقوائم المتنوعة (مثل قائمة بيرسي) للمواد الشمالية والشرقية تبدو ضخمة في بحوث هذا العصر العديدة في أصول "الرومانس" خاصة الرومانس بمعنى القصص النثرى، في أعمال بداية من كتاب الأسقف إيويه Huet بعنوان أطروحة عن أصل الرومانسات *Traité de l'origine des romans* (١٦٧٠) ومقالات الكونت دي كاييلوس Comte de Caylus مروراً بكتاب كلارا ريف Clara Reeve بعنوان مسيرة الرومانس *The Progress of Romance* (١٧٨٥) ومقالة جون مور John Moore بعنوان عن أصل الرومانسات *Upon the Original of Romances*.

لبنى البحث في التقاليد غير الكلاسية أهدافاً قومية، خاصة عندما انضم المهتمون بأدب العصور القديمة والجوانب الثقافية الأخرى في تلك العصور لما أسماه هيربرت بترفيلد Herbert Butterfield "أعظم إنجاز إيداعي للفهم التاريخي" في كل ميادين البحث: "اكتشاف العالم الوسيط وكشفه" (البحث التاريخي). وكما تسأل جون أيكين John Aikin عام ١٧٧٣: "أستشعر بحرارة الشعر الملحمي في الترجمات المنقولة عن اليونان وروما، ولا نبحث عنها في المنتجات المحلية في بلشنا؟" (الأعمال النثرية

*Prose*). يمكن أن يفى تطوير الهوية القومية التاريخية من خلال البحث في الآثار الأدبية للعصور الوسطى بأغراض سياسية متنوعة؛ ففي بريطانيا (حيث كان ينظر لنصوص العصور الوسطى في العادة على أنها تعبر عن "الحرية" الإنجليزية) وفي ألمانيا (حيث كانت تلك النصوص تحمل معنى "شعب" جرمانى)، سعى باحثون أمثال ريتشارد هيرد Richard Hurd وج. ج. بودمر J. J. Bodmer<sup>(٧١)</sup> لتأسيس هوية قومية مستقلة عما اعتبروه الهيمنة الثقافية لا للقدماء فحسب، بل للقدماء كما تم تأويلهم في فرنسا على وجه الخصوص، وفي فرنسا نفسها التى كان لها باع طويل فى الاهتمام البحثى بشعر الشعراء الجوالين، وكانت نزعة العصور الوسطى تلبى أغراض النقد الراديكالى أو أغراض الدفاع المحافظ عن "الأزمنة القديمة الجميلة فى مملكتنا"، بما فيها من "فرسان بواصل وأتقياء وبسطاء"<sup>(٧٢)</sup>. ولكن فى كل هذه الدول الثلاث، وصفت نصوص العصور الوسطى التى كانت توصف حتى وقت قريب بأنها نصوص حديثة (أى ما بعد كلاسية) بصفة "القديمة" حتى تكون بمثابة أساس لـ "القدم" الجديد. ومن هنا، على سبيل المثال، احتلت نصوص مثل الحكايات المنظومة التى رفع جوزيف أديسون فى مجلة سيكتاتور *Spectator* من شأنها بالمقارنة بالقدماء العظماء - بعد خمسين سنة مكانها فى مجموعات مثل كتاب إيفان إيفانز Evan Evans بعنوان نماذج من شعر منشدى الشعر للقدماء فى ويلز *Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards* (١٧٦٤)، وكتاب بيرسى بعنوان نماذج حية من الشعر الإنجليزي القديم *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥)<sup>(٧٣)</sup>

وفى أثناء هذه البحوث، تم تطوير تراث مهم فى الجدل الطويل بين القدماء والمحدثين، وهو مفهوم الفترات التاريخية المتميزة. كتب توماس بلاكول قائلاً عام ١٧٣٥: "إن الفترات أو الخطوات المختلفة التى تتعاقب على نحو طبيعى فى تقدم الأخلاق للأمام هى الوحيدة التى يمكنها أن تفسر تعاقب الإبداع والأدب" (هوميروس

Johnson, *Enchanted Ground*, ch. I. (٧١)

Sabathier de Castres's, *Les trios siècles de la littérature françaises* (1773). (٧٢)

Addison, *Spectator* nos. 70, 74 (1711). (٧٣)

(Homer). وبداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا قسم نيرجو Turgot ورسو وكوندورسيه Condorecet وكل الكُتَّاب العديدين الذين كتبوا ما أسماه دوجولد ستيرات Dugald Stewart "التاريخ التخميني" Conjectural history - قسموا التاريخ إلى مثل هذه المراحل التطورية. كان دوجو قد توقف عام ١٧١٩ ليشرح أن كلمة "عصر/قرن" Siècle عنده الواردة في عنوان كتابه قرن لويس العظيم لا تعني مجرد قرن من الزمان: "قبل أن أدخل في موضوعي، أستاذان القارئ في أن أستعمل كلمة "عصر" age بمعنى مختلف عن المعنى المفهوم لها. فكلمة عصر بالمعنى المدنى حتى اليوم تدل على فترة مائة سنة، ولكننى سأستعملها أحياناً لتدل على فترة ستين أو سبعين سنة فقط"<sup>(٧٤)</sup>. ومثاله على "الستين أو السبعين سنة" - وهى متوسط عمر الإنسان - ينم عن ذلك المبدأ الذى سيحكم تطور مفهوم جديد، وهو مفهوم الفترة باعتبارها مرحلة فى حياة شعب من الشعوب، ويُنظر إليها على أنها كل مترابط، أى "ثقافة" بالمعنى التاريخي (وليس بالمعنى التتموى) الذى اكتسب تعلقاً جديداً للكلمة فى القرن الثامن عشر (٧٥) .

ظهرت التاريخية النسبية المضمرة فى مثل هذا التقسيم أكثر وضوحاً وجلاء فى أعمال هيردر الذى تأمل، مثل فولتير، فى الصراع طوال حياته. فطبقاً لكتابه أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية *Ideen zur Philosophie der Geschichte* (١٧٨٤ - ١٧٩١)، "كل أمة شعب واحد، لها شكلها القومى الخاص، وكذلك لغتها الخاصة"، الأمم تحور نفسها وفقاً للزمان والمكان وطبيعتها الداخلية: "وكل أمة تحمل معيار كمالها المستقل تماماً عن معيار الأمم الأخرى". وهذه الفكرة تعنى نهاية اتساق الطبيعة البشرية؛ فبينما زعم هوبز Hobbes أن كل إنسان قادر على أن "يقرأ فى نفسه البشرية كلها، لا هذا الإنسان المحدد أو ذاك" (اللويathan *Leviathan*)، قادر على أن يطور من قوائين الفيزياء تحليلاً سياسياً يصف كل البشر فى كل الأزمنة والأمكنة، يرى هيردر أنه كما أن

الأفراد بتغييرون على مر حياتهم، "النوع ككل في حالة تحول مستمر". ومن هنا يؤيد هيردر التأويل الذي طوره أنصار القدماء بداية من مدام داسييه فصاعداً: إن مهمة المفسر لا تكمن في التقييم على الإطلاق، بل تكمن في الدخول في روح الأعمال وفهمها من داخلها وفقاً لمعطياتها الخاصة، أى فسى أن "يصير لبرهنة من الزمن إسكتلندياً Caldonian قديماً"، كما يقول في مقالته عن أوسيان Ossian. والأهم من ذلك يجب علينا أن نقرأ الشعر بهذه الطريقة؛ لأن إنجاز الشاعر يتمثل في أن "يعبر" عن الثقافة التي نشأ فيها، في أن يكتب "شعراً شعبياً" Volkspoesie، أى يكتب أعمالاً تعكس، في وحدتها الأدبية الخاصة، وحدة الفترة الثقافية التي تعبر عنها.

وهكذا يدين هيردر، في تعليقاته العديدة على "الصراع السخيف"، الكتابات التي تناولت المقارنة بين القدماء والمحدثين باعتبارها كتابات لا تاريخية، تسعى لمقارنة ما لا يقارن ببعضه البعض، ويضرب أمثلة خاصة على هذا السخف بـ "أمثال ببيرو في فرنسا وألمانيا"، وهم "منافقو قرنهم"، يؤمنون بصحة آرائهم، ولا يكتبون إلا ليحتفوا بمعايير عصرهم. وطريقتهم في التقييم مستحيلة في الواقع، بما أننا، مثل أولئك الذين نقرأ أعمالهم، نتاج لثقافتنا، لا توجد أرضية محايدة يقف عليها الناقد <sup>(٧٦)</sup>. ولكن بالرغم من كل ذلك، يعقد هيردر مقارنات خاصة به. ففي مقالته عن "أوسيان"، يشبه أوسيان بكل من منشدى الشعر الإسكتلنديين ومنشدى الشعر الهنود الحمر في أمريكا، وفي مقالته عن شكسبير، بعد أن يوضح أن الدراما منتج ثقافي منفرد - في اليونان، تطورت الدراما بطريقة لم يكن لتتطور بها في الشمال". ولذلك "دراما سوفوكل Sophocles ودراما شكسبير قلما يشتركان في شيء بوجه من الوجوه" - ينتقل إلى عقد مقارنة بينهما. كل منهما كان يكتب في فترة مبكرة مماثلة من تطور أمته، ومن هنا يظهر

(٧٦) يكتب هيردر بسخرية مريرة عن "بيرو لاتيني"، كرميتيان كلوتس Christian Klotz، زعم أنه أثنى على هوميروس: "مثل هذا الشئ له جفب مريع؛ لأنه إذا كان هوميروس بالفعل قوة فائقة ومعيّاراً للذهن البشرى إذا جاز التعبير، فيبدو أن من لديه القدرة على الحكم عليه وانتقاده لابد أن يمتلك قدرات تفوق قدرات البشر!... وفي هذه الحالة أرجع اللوراء لكى أعجب بالإله النقدي" (وردت هذه الفقرة عند منجز Menges في مقلته "هيردر").

كل منهما عمليات تاريخية متناظرة بالطريقة نفسها: ما يسميه هيردر في كتابه أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية "قوانين" التاريخ، التي لا تتمثل مهمتها في مجرد فهم الحالات الثابتة، بل وكذلك فهم عمليات التغير، وكل منهما كان يكتب في فترة مواتية للشعر الشعبي، فترة ضاعت: "شعرنا لا يبرز من عالم حي" (٧٧).

بالنسبة لمؤرخي التاريخ التخميني، تتبع كل الثقافات، كل بطريقتها الخاصة، سلسلة مماثلة من المراحل، وذلك نمط نمو مستقل ومع ذلك متناظر، وهو في العادة نمط يتجه نحو التقدم الاقتصادي والسياسي. قال المؤرخ التخميني الإسكتلندي جيمس جوردون James Gordon عام (١٧٦٢):

من المتفق عليه أن الأمور البشرية بوجه عام انطلقت من بدايات صغيرة. سأغامر بافتراض أنه إذا اهتمنا بتقدم هذه الأمور، يمكننا أن نكتشف خط سير متسق معين، تتبعه كل هذه الأمور، وبافتراض أنه إذا عرفنا إلى أية مرحلة معينة تقدمت هذه الأمور في أية لحظة، يمكننا أن نخمن حالة الكمال التي كانت فيها تخميناً راجحاً إلى حد ما. (أفكار Thoughts)

ينبغي علينا - بلا شك - أن نحمد الله، كما أوحى بلاكول؛ لأننا لم نعش في عصر يمكن أن يكون موضوعاً لملمحة، عصر بربري مثل عصر هوميروس، إلا أن هؤلاء المؤرخين يؤكدون في العادة إحساساً بالضيايق، خاصة في فنون مثل الشعر. كانت أوروبا كلها تسمع تعليقات حول الاختلاف بين الماضي والحاضر مثل: "ستقول إن ما كسيناه من هذه الثورة قدر كبير من الإدراك السليم، وأقول خسرنا عالماً من الأساطير الرائعة" (ريتشارد هيرد، ١٧٦٢)، و"خسر الذوق، ولكننا نكسب الفكر" (فولتير، ١٧٧٥)، "زماننا موت الشعر!" (هيردر، ١٧٦٤) (٧٨). يبدو أن الثقافة التي دعمت الشعر العظيم فيما

(٧٧) "Shakespeare", "Ossian".

في إطار تقليد يمكن التفهم والتقييم: يقول هيردر عن شكسبير، "كم أنا سعيد؛ لأنني بالرغم من أن الزمن يمر سريعاً مازلت أعيش في زمن يمكنني فيه فهمه [شكسبير]".

(٧٨) Blackwell, Homer.

مضى قد انقضت. ويرى الكثيرون أن أقدم فترة في أية ثقافة تمثل فترة تلقائية هجينة، بينما تمثل آخر فترة منها الدقة المتناهية الثرية، ولكنها دقة تسبب الضعف، المرحلة الوسط بين هاتين المرحلتين وحدها هي التي يمكنها أن تقيم أود كاتب مثل هوميرس أو شكسبير، أي توازن "الخرافة المتحضرة"، كما يطلقها عليه توماس وارتنون Thomas Warton (تاريخ *History*، الجزء الرابع).

لذا استمرت التاريخية في تفضيل الكتابة "القديمة"، برغم أنها تفتح هذا النوع من الكتابة ليشمل النصوص التي رفضها القراء السابقون (وحتى لو كان الجيل الجديد احتفى بالشعر "الجرماني القديم" أو "العبري"، أو الشعر الملحمي الوسيط للنيبلونج<sup>(١)</sup>) Nibelungenlied أو المواويل الشعبية أو قصائد أوسيان، فإن الدراسة الكلاسيكية بوجه عام، خاصة من خلال تطويرها لنزعة حب القديم ودراسته antiquarianism وفهمها المعدل لهوميرس، هي التي أظهرت لهذا الجيل كيف يقوم بهذا الاحتفاء). ولكن توسيع الفترتين التاريخيتين "القديم" و"الحديث" لتصبحا مرحلتين في تطور أية ثقافة - في الواقع مرحلتين أو حالتين من الوعي - أدى في تسعينيات القرن الثامن عشر إلى تحول في الصراع: فكتاب شيلر بعنوان عن الشعر الساذج والعاطفي Über naïve und sentimentalische Dichtung (١٧٩٦) حوّل هاتين الفترتين إلى "البسيط" و"العاطفي"، وكتاب فريدريش شليجل بعنوان عن دراسة الشعر الإغريقي Über das Studium der griechischen Poesie (١٧٩٧) حولهما إلى "الموضوعي" و"المتميز" أو "الفردى" أو "ال جذاب"، وسرعان ما أعاد الأخوان شليجل صياغة المصطلحين ليصبحا "الكلاسي" و"الرومانسي"، واكتسبا رواجاً في أوروبا كلها على يد كتاب مثل مدام دي ستيل Madame de Staël. تتميز المرحلة والحالة التاريخية الأولى من الوعي بالتوحد

(١) النيبلونجيات *Nibelungenlied* ملحمة بطولية ألمانية من العصور الوسطى وهي مجهولة المؤلف، وكتبت عام ١٢٠٠ على وجه التقريب وتقوم مادتها على التاريخ الألماني والأساطير الألمانية، وتعني حرفياً أغنية النيبلونجيين، والنيبلونجيون Nibelungs هنا هم أفراد عائلة جنتر Gunther ملك بورجاندى، وهم بوجه عام سلالة من الأقزام كانوا يمتلكون كنزاً سرقه منهم سيغفريد Siegfried. (المترجم)



المتناغم بالطبيعة، مثل ما وجده ونكلمان Winckelmann عند الإغريق (وما وجده صديقه جوته)، وتتميز الحالة والمرحلة الثانية بانقسام الذات الحديثة واغترابها وتعتدها. وما دام الشاعر يعبر عن ثقافته، فكلتا الحالتين ضروري وله ما يبرره، إلا أن شيلر وشليجل كانا يهدفان إلى بيان الطريق إلى حداثة أعلى ستوفق بين القديم والحديث: قال شليجل عام ١٧٩٤ : "تبدو لي مشكلة أدبنا متمثلة في توحيد الحديث الحق بالكلاسيكي الحق". (رسائل Briefe).

وهكذا في المرحلة النهائية من الصراع في القرن الثامن عشر، في التكوين الرومانسي لـ "الآخر" الذي يعرف هذا التكوين نفسه قبالاته وأيضاً لكي يعيد تشكيل ذاته، تخلقت مصطلحاتنا المرحلية للحديث عن القرن الثامن عشر. أولاً صار الكُتّاب الفرنسيون في القرن السابع عشر أمثال كورني Corneille وراسين Racine ولافونتين La Fontaine "كلاسيين"، لا بمعنى براعتهم (مثلما كان يعني مصطلح "كلاسي" منذ أن أطلق أولوس جيلوس Aulus Gellius عبارته الشهيرة "الكاتب الكلاسيكي ليس من عامة الناس" أو سلطتهم في المؤسسة الأدبية أو حتى قدمهم، بل بالمعنى الجديد الذي استحدثه شليجل. وسرعان ما تم تطبيق هذا المصطلح على الكُتّاب الإنجليز كذلك، (الذين كان ينظر إليهم منذ فترة طويلة على أنهم خاضعون للكتاب الفرنسيين) لدرجة أنه عام ١٨٠٠ كان بإمكان شليجل أن يشير إلى "ما يسمون الشعراء الكلاسيين الإنجليز: بوب ودرابن وأى كلاسي آخر". تم صك مصطلح "الكلاسيية" Classicism عام ١٨٢٠، وهو مصطلح أكثر ارتباطاً بالقيمة، وشق هذا المصطلح طريقه ببطء؛ حيث كان القرن التاسع عشر في بداياته يحمل عداوة نحو القرن الثامن عشر، نقول شق طريقه ببطء وسط المصطلحات المنافسة له مثل الكلاسيية Classicalism, Classiality، و"الكلاسيية الزائفة" Pseudo-classicism إلى أن جاء رد فعل معاد للرومانسية في نهاية القرن

التاسع عشر وبداية القرن العشرين جعل مصطلح الكلاسيكية ذا إحياءات إيجابية. (فى أثناء ذلك، فى بريطانيا بالأساس، قام بعض مؤرخى القرن التاسع عشر بإحياء مصطلح "أوغسطى" للدلالة على الفترة التى لم يتوطد لها اسم فى الأدب الإنجليزى وهى الفترة التى تقع فى مرحلة وسط بين ذوق عصر النهضة وذوق الأزمنة الحديثة" على حد قول لسلى ستيفن Leslie Stephen وذلك لتجنب الإحياءات السلبية لمصطلح "الكلاسيكية" المستحدث<sup>(٧٩)</sup>.

أخيراً، حتى يميز مؤرخو الأدب القرن الثامن عشر فى فرنسا - الذى كان ينظر إليه منذ عهد فولتير على أنه متدن - عن القرن السابع عشر فيها، استخدموا منذ حوالى عام ١٩٠٠ مصطلح "الكلاسيكية الجديدة" neo-classicism الذى كان فى البداية مستهجناً، وسرعان ما انتشر هذا المصطلح مرة أخرى خارج حدود فرنسا، وبداية من عشرينيات القرن العشرين، بدأ هذا المصطلح يدل، عند الأكاديميين الأمريكان على وجه الخصوص، على الممارسة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر كذلك<sup>(٨٠)</sup>. بالرغم من أن مصطلحي "الكلاسيكى" و"الكلاسيكى الجديد" ينمان عن العصور القديمة، فإنهما يعتبران أخيراً مساهمة موجهة لمحدثى القرن الثامن عشر فى الصراع. وفى وقت لاحق تبع المؤرخان الألبان الفرنسيان دانييل مورنيه Daniel Mornet (١٩٠٩) وبول فان تيجم Paul van Tieghem (١٩٢٤) هدف شليجل المعطن وراء دراسة الشعر اليونانى القديم متمثلاً فى إيجاد "أصل الشعر الحديث عند القدماء" (الجزء الثانى)، أى تتبع جذور تكوين الرومانسية، وصكا مصطلح "ما قبل الرومانسية" Prérromantisme الذى سرعان ما

Stephen, *History of English Thought*, I. (٧٩)

Howarth, "Neo-classicism"; Wellek, "The term and concept of classicism" and (٨٠)  
"French classicist criticism".

شاع عالمياً ليدل على بشائر القرن التاسع عشر - كما تجلت فى القرن الثامن عشر . وبالرغم من أن مصطلح "ما قبل الرومانسية" ظل محل استهجان لفترة طويلة فى الدوائر الإنجليزية الأمريكية؛ لأنه يوحي بنظرية غائبة ("ويجيتة" Whig) فى التاريخ الأدبى، فإنه يبدو أنه يتمتع بإحياء حتى فى هذا السياق<sup>(٨١)</sup>.

---

(\*) تعنى كلمة Whig عضواً فى الحزب السياسى الإنجليزى الذى عارض تولى جيمس، دوق يورك (١٦٧٩-١٦٨٠)، العرش نظراً لأنه كان كاثوليكياً. ومثل الويجيون الأرستقراطية العظيمة والطبقة الوسطى الثرية على مدار ثمانين سنة، وفى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كان الويجيون يمثلون مصالح رجال الصناعة والمنشقين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى. ويعتبر الويجيون لباً للحزب الليبرالى فى بريطانيا. كما يدل المصطلح أيضاً على عضو محافظ فى الحزب الليبرالى فى بريطانيا. ويدل كذلك على الشخص الذى يناصر حرية التجارة فى الاقتصاد، ويقترب المصطلح فى أمريكا بأعضاء الحزب السياسى الأمريكى الذين عارضوا الديمقراطيين بداية من عام ١٨٢٤ حتى عام ١٨٥٥ وكذلك بأنصار حرب الاستقلال فى أمريكا. (المترجم)



## الانواع الادبية



(٣)

الشعر (١٦٦٠ - ١٧٤٠)

جيمس سامبروك James Sambrook

الشعر الفرنسي حتى عام ١٧٠٠

بلغت المعرفة النقدية قمة ازدهارها في فرنسا

(بوب، مقالة في النقد)

في إطراء من تلك الإطراءات الموجهة في العادة عبر بحر المانش [نحو فرنسا]، سلم درايدن في كتابه إهداء الإيلادة *Dedication of the Aeneid* (١٦٩٧) تسليمًا صريحًا "إذا تحدثنا بموضوعية، سنجد أن الفرنسيين نقاد أفضل من الإنجليز بقدر ما هم شعراء أسوأ منهم"، ويقول عن لو بوسو Le Bossu إنه "أفضل النقاد المحدثين"، ويقول عن الكتابات النقدية لبوالو ورايان Rapin إنها "أعظم كتابات نقدية في هذا العصر"، ويتحدث باحترام عن بوهور وسان إفريمون Saint-Evremond (درايدن، في الشعر المسرحي، ١، ٢).

كان كتاب رينيه لو بوسو (١٦٣١-١٦٨٩) بعنوان *أطروحة عن القصيدة الملحمية* *Traité du poeme epique* (١٦٧٥) يمثل في عصره الأكثر مصداقية في موضوع كان يعتبر أنه أسمى نوع من أنواع الشعر [الشعر الملحمي]. ويعتق لو بوسو الفكرة الكلاسيكية الجديدة القائلة بأن القدماء وصلوا بالشعر إلى حالة الكمال، "لذلك من يمارسون نفس الفن بعدهم عليهم أن يقتفوا خطواتهم، ويفتشوا في كتاباتهم عن الأساس الذي وضعوه؛ وليس صحيحًا أن القواعد الجديدة حتمًا تقضى على سلطة القديم" (درايدن، في الشعر المسرحي، ١)، كانت نبرة لو بوسو المعتدلة، التي تعبر عن سداد رأى أكثر منها حكمًا، تناسب المزاج العلمي، للعصر الذي عاش فيه. وقال المترجم الإنجليزي المجهول الذي ترجم كتاب *أطروحة حول القصيدة الملحمية* عام ١٦٩٥ عن لو

إنه يشرح ويطور ويهذب ما يأخذه عن أرسطو وهوراس، أما ما يمثل رأيه الخاص، رغم أنه ليس حصيفاً أو عقلانياً، فلا يعبر عنه بطريقة متزمّنة أو أمرّة، يبدو أنه يؤكد بقّة استنتاجات طبيعية مما قاله أساتذته، بالرغم من أن ذلك لا يمثل أفكارهم.

تتمثل القاعدة الأولى التى يضعها لو بوسو لكاتب القصيدة الملحمية فى تحديد الغاية الأخلاقية للعمل، وتعتبر الغاية الأخلاقية:

المهمة الأولى للشاعر، فهى بمثابة أساس تعليمه، وبعد أن يحدد هذه الغاية الأخلاقية، يبتكر الخطة أو القصة التى يمكن أن تناسبها، ثم يبدأ فى التفكير فى الشخصيات التى ينوئ أن يستخدمها فى تنفيذ الخطة، ويمنحها الأخلاق التى تلائم طباعها العنيدة، والأفكار والكلمات هى العناصر الأخيرة التى تمنح القصيدة جمالا وصبغة.(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

يلخص درايدن هنا القاعدة الأساسية عند لو بوسو الخاصة بطريقة كتابة الملحمة، ويعدد بالترتيب العناوين التى وضعها لوبوسو التى يمكن أن يتم نقد الملحمة تحتها نقداً منظماً، وسخر بوب من هذه "الوصفة لعمل قصيدة ملحمية" فى كتابه مقالة فى النقد *Essay on Criticism*، (البيتان ١١٤-١١٥) فى محاكاة ساخرة سكريبليرية *Scriblerian parody*، ولكنه استخدمها للنقد المنظم فى مقدمة ترجمته لهوميروس، وكذلك فعل أديسون فى نقده المهم والمؤثر لقصيدة ملتون الملحمية الفردوس المفقود فى مجلة سبكتاتور *Spectator*.

ولّد الشعر الرعوى الأوضع مكانة، إلا أنه ليس أقل ولوجاً من قبل الشعراء أطروحت ذات المصادقية فى كتاب أطروحة حول القصيدة الرعوية *Dissertatio de Carmine Pastoralis* (١٦٥٩) للناقد رينيه رابان (١٦٢١ - ١٦٨٧). وهو عبارة عن كتاب تهيدى كلاسى جديد؛ يستخلص مجموعة من المبادئ من القصائد الرعوية لثيوكريتوس Theocritus وفرجيل، ومما يمكن أن ينطبق على الشعر الرعوى فى نقد



أرسطو وهوراس، ويؤكد رابان أن الشعر الرعوى محاكاة لأفعال الرعاة - أو أى شخص يمكن أن يعتبر كذلك - الذين يعيشون فى عصر ذهبي بعيد أو خيالى. يتطلب منا العودة إلى الطبيعة الطاهرة البكر، وبما أن البساطة هى الفضيلة الأساسية للعصر الذهبى، ينبغى أن تكون الحكمة Fable وطريقة السلوك Manners والفكرة والتعبير مفعمة بأظهر بساطة يمكن تخيلها" (رابان، أطروحة حول القصيدة الرعوية). نشر رابان بين عامى ١٦٦٨، ١٦٨١ سلسلة من المقارنات بين بعض الكتاب (فرجيل وهوميروس، هوراس وفرجيل، ديموستينيز Demosthenes وشيشرون، أفلاطون وأرسطو، ثوسيديديز Thucydides وليفى Livy)، وساهمت هذه المقارنات فى تأسيس طريقة متميزة فى النقد استعملها معاصروه بمن فيهم سان إفريمون ودرديدن بنجاح.

يشتهر أهم أعمال رابان تأملات حول فن الشعر لأرسطو وأعمال الشعراء القدامى والمحدثين *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les oeuvres des poètes anciens et modernes* (١٦٧٤)، بأنه عمل فى النظرية النقدية المسرحية، إلا أنه تناول شعراً غير مسرحى كذلك. يسلم رابان بالهرمية التقليدية لأنواع الأدبية التى تقف الملحمة والتراجيديات على قممتها، ويتخذ الهجاء مكانه فى هذه الهرمية باعتباره نظيراً لا مسرحياً للملهاة، وتتمثل وظيفته فى تعليم قرائه من خلال استهجان الرذيلة. والهجاء شخص يندد بلهجة مفعمة بالحماس الصادق بشروط زمنه، إلا أنه لا ينبغى عليه أن يهتك قناع الرذيلة بطريقة بالغة الوحشية؛ لذا يضع رابان فن هوراس فوق فن جوفنال Juvenal نظراً لرفقته؛ فالهجاء الباسم أفضل من الهجاء الوحشى، وعند هبوطه على سلم الأنواع الأدبية، يتناول رابان الأشكال الأدنى بازدياد غير معتاد: ليست السونيت sonnet والقصيدة الغنائية ode والمرثاة elegy والإيجرام [الملحة الذكية] epigram وتلك الأشعار الضئيلة التى تحدث دويًا هائلاً فى عالمنا إلا نتاجات خيال، الإبداع السطحى - قليل الخبرة بالعالم - قادر على هذه الأشياء؛ ففى تلك الأشكال لا نجد شيئاً من تلك النار السماوية التى لا تحظى بها إلا عبقرية فذة" (رابان، تأملات، الجزء الأول). إن العبقرية الأصلية عبقرية جريئة؛ لذا يشكو رابان من "العناية الفائقة بصفاء

اللغة" عند الشعراء المحدثين: "لقد بدأوا يسلبون الشعر جرأته وروعته من خلال تحفظهم المتعيب الذى كان يعتقد البعض أنه يميز اللغة الفرنسية، بأن سلبوه تلك الجراءة الحكيمة الحسيفة، التى يتطلبها الشعر" (رابان، تأملات، الجزء الأول). وتتضمن عبارة "الجرأة الحكيمة الحسيفة" توازناً بين الفن والقوة، الخيال والتعقل.

يؤكد رابان من جديد على "القواعد" لا لأن أرسطو أملاًها فحسب، بل لأن القرينة والعقل كذلك يمليانها؛ فهذه القواعد عبارة عن تنظيم للطبيعة، وهذه مقولة سيقبلها بوب:

إذا نظرنا إلى القواعد نظرة متأنية سنجد أنها وضعت لكى تختزل الطبيعة فى منهج ما، لكى تفتقى خطواتها خطوة خطوة، ولا تدعها تغيب عنا، ويتم الحفاظ على إمكان الخيال الذى يعد روح الشعر، وهذه القواعد تقوم على القرينة والعقل السليم، لا على سلطة القدماء، فبالرغم من أن أرسطو وهوراس وضعاهما، لا يمكن لأحد أن يقول بأن ما كتبناه صحيح لأنهما كتباه. (درايدن، فى الشعر المسرحى، الجزء الأول).

على كل، أدرك رابان، مثل معظم نقاد جيله، أن الشعر لا يمكن أن يتم تعليمه: "ومع ذلك، يوجد فى الشعر، مثلما فى الفنون الأخرى، بعض الأمور التى لا يمكن التعبير عنها، أشياء تعد أسراراً، فلا توجد قواعد تعلم الجمال الخفى والمفاتيح الكامنة وكل تلك القوة السرية للشعر التى تتسلل إلى القلب" (رابان، تأملات، الجزء الأول).

اتخذ الفرنسيون تعبيراً دقيقاً لهذه الأمور التى لا يمكن التعبير عنها وهو تعبير أخذه عن الإسبان فى النصف الأول من القرن السابع عشر وترجموه بـ *Je ne sais quoi*، وهذا المجهول عبارة عن الصفة التى لا يمكن تعريفها، ويتم الشعور بها فى عمل فنى، لكن لا يمكن وصفها، وهو موضوع إحدى المحاورات فى كتاب دومينيك بوهور Dominique Bouhours (١٦٢٨-١٧٠٢) بعنوان محاورات أرسطو وإيوجين *Les entretiens d'Aristote et d'Eugène* (١٦٧١). وترد هذه العبارة، التى تعد شعاراً أكثر من كونها أداة نقدية، فى مجموعة أخرى من المحاورات التى كتبها بوهور

بعنوان طريقة التفكير السليم في أعمال الذهن *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (١٦٨٧) أثناء مناقشة الإبداع الحقيقي والإبداع الزائف، ويزعم بوهور، مثله مثل غيره من النقاد الفرنسيين في عصره، أن الشعراء الإيطاليين والإسبان، بما لديهم من مجازات مبالغ فيها، أعداء للإبداع الأصيل. ويدافع عن الفكر "الطبيعي" الذي يوجه ذهن القارئ نحو الموضوع أو الفكرة محل النظر لا نحو براعة الكاتب؛ والفكر الطبيعي الأصيل ذو جمال بسيط لا أدريه، بدون زخرفة أو تصنع: "ينبغي أن ترد الفكرة الطبيعية على ذهن أي فرد.... كأنها كانت في ذهننا قبل أن نقرأها، ويبدو العثور عليها سهلاً، ولا تكلفنا شيئاً عندما نلقاها، وهذه الأفكار لا ترد من ذهن ذلك الشخص الذي يفكر بقدر ما ترد مما يتحدث عنه" (بوهور، طريقة التفكير السليم). حظيت أهمية مناقشة بوهور للإبداع باهتمام أنيسون في العدد رقم ٦٢ من مجلة سبكتاتر في فقرة ساهمت إسهاماً كبيراً في شهرة هذا الناقد الفرنسي في إنجلترا:

حاول بوهور الذي عدُّ أكثر النقاد الفرنسيين عمقاً، جاهداً أن يبيِّن أنه من المستحيل على أي فكر أن يكون جميلاً دون أن يكون عادلاً، وأن يضرب بجذوره في طبيعة الأشياء؛ فأساس كل إبداع هو الصدق، ولا يمكن أن تكون الفكرة قيِّمة إذا لم تكن القريحة أساسها.

يمكن أن تشغل القريحة أحياناً، في نظر بوهور، بغريزية وسرعة، ولكن بقدر كبير من اليقين، وفي هذه الحالة تساوى الذوق السليم.

لذلك ليس من المستغرب أن نجد أن القريحة المبدعة والذوق والعقل مصطلحات أساسية في كتابات الأرسطراطي شارل دو مارجتل سان دنيس دي سان إفريمون (Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond) (١٦١٠-١٧٠٣) الذي قضى معظم السنوات الأربعين الأخيرة من حياته منفياً سياسياً في إنجلترا، وكان درايدن يعرفه معرفة شخصية. وبالرغم من أن مقالاته النقدية نشرت في حياته

وحظيت بإعجاب كبير، لم يقصد المؤلف بها إلا أن تكون ترها *bagatelle* لإمتاع شلة من أصدقائه، لا جمهور القراء الواسع. ولا تشكل هذه المقالات مجتاً أو نسقاً، إلا أنها تظهر بعض الميول الشائعة. فى العادة، يقوم سان إفريمون، مثل درايدن، بدراسة أو تأمل شخصيات المؤلفين الذين ينقدهم، ويحاول النظر إلى الأدب على ضوء سياقها التاريخي، ويدرك أن تاريخ الشعوب وعاداتهم المختلفة تشكل آدابها بطرائق مختلفة. ويزعم النقد عنده أنه لا يقدم سوى أذواق وآراء شخص عاقل حصيف. وكان استخدامه المتحرر لذلك المصطلح النقدي الجديد نسبياً - الذوق - استخداماً مؤثراً، وكذلك كان أسلوبه غير المترمت بل وغير المكثرت، وهو مثل درايدن يوصل للقارئ شخصية مثيرة؛ فالناقد عند تحليل فن الإمتاع عند الشاعر ينمى بنفسه فن الإمتاع.

قام نيقولا بوالو دسبرو Nicolas Boileau-Despreaux (١٦٣٦-١٧١١) بتسمية هذا الفن كذلك، فكتابه فن الشعر *L'art Poétique* (١٦٧٤) مجت فرضى، إلا أنه مكتوب بلغة شعرية معقولة ألمعية فى شكل أبيات ثنائية، وهو صورة حديثة من كتاب فن الشعر *Ars Poetica* لهوراس، وينسج على منواله شكلاً ومزاجاً وكذلك فى:

الدروس التى تعلمتها ربة الشعر الوليدة عندى

عندما اختارت هوراس مرشداً لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

يتناول النشيدان الأول والأخير من قصيدة بوالو المبادئ العامة للشعر والنقد بإسداء نصيحة عامة للمؤلفين، ويحدد النشيدان الثانى والثالث خطوط مبادئ الكتابة الجيدة فى الأنواع الأدبية العديدة بما فيها بعض الأنواع (على سبيل المثال السونيت والرونودو<sup>(١)</sup>)

(١) شكل شعري ثابت يستخدم فى الغالب فى الشعر الخفيف أو الذكى، ويتكون عادة من خمسة عشر بيتاً ثنائية أو عشارية المقاطع فى ثلاث مقطوعات، يستخدم فيها نوعان من القافية، وفيها تتكرر كلمة أو كلمات من الشطر الأول من البيت الأول فى نهاية المقطوعتين الثانية والثالثة على شكل لازمة شعرية. (المترجم)

Rondeau والمادريجال<sup>(١)</sup> Madrigal لم تكن معروفة على عهد هوراس، وكل نوع أدبى له أسلوبه المناسب ومفرداته اللغوية الخاصة، ولكل نوع من أنواع الشعر جماله الخاص. كان بوالو نفسه كاتب أمجيات ماهرًا وناجحًا؛ لذا كان تعليقه على الهجاء فى النشيد الثانى من أجمل التعليقات، ويبدأ وصفه لهذا النوع الأدبى بزعم متفاخر بأن الهجاء سلاح الفضيلة والصديق:

الرغبة فى إظهار نفسها والإحجام عن الخطأ  
سلحا الفضيلة أولاً بالهجاء لساناً لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى، البيتان ٣٧١، ٣٧٢)

ثم يمتدح كُتّاب الهجاء الرومان القدماء، مميزًا كلاً منهم بصفة أساسية من صفات الهجاء - الشجاعة، الذكاء، الإحساس، الصنق، الجدة - إلا أنه يلاحظ أن قدرًا كبيرًا من كتابات الهجاء فاحشة لدرجة أنها لا تناسب ذوق القراء المحدثين. أما بالنسبة لبوالو:

أحب الهجاء اللاذع الخالى من البذاءة والوقاحة  
وليست الوقاحة هى الدعوة إلى التواضع  
ثم يحذر قائلاً:

نرى أن حريتنا فى شعرنا  
طفل بهجة أنجبته الحرية

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

---

(\*) قصيدة غنائية قصيرة فى المصور الوسطى، أو قصيدة رعوية تعبر عن فكرة رقيقة بسيطة، وهى فى العادة تتناول موضوعًا غزليًا رقيقًا. (المترجم)

الابتهاج بحرية التعبير مضمر فى الهجاء السابع لبوالو (١٦٦٦)؛ حيث يصف ابتهاجه عند كتابة الأهاجى التى يدرك أنها قد تهدد سلامته. وفى الهجاء التاسع (١٦٦٨)، وهو عبارة عن دفاع أكثر تفضيلاً من فنه المفضل، يقر بأن الهجاء غير فعال وزائل، وأن الحياة الأدبية لكاتب الأهاجى حرب لا تنتهى؛ فعلى الرغم من أنه قد يمتع قراء قلائل، فإنه يثير عداوة المئات، بل وقد يوقع نفسه فى خطر الضرب أو الغرق. ومع ذلك، الهجاء ثرى بالفرحة والتعليم الأخلاقى الممتع، فهو مُعلِّم أخلاقى وحكم للذوق الأدبى. نشر الهجاء التاسع مع أطروحة حول الهجاء الذى يستند فيه بوالو إلى السوابق الكلاسية فى تسميته الأسماء حتى يحقق الأغراض التقويمية للهجاء تحقيقاً ناجحاً.

يختص الجزء الأكبر من النشيد الثالث من فن الشعر لبوالو بالمأساة والملهاة، إلا أنه يشمل كذلك جزءاً كبيراً عن الملحمة، ومن اللافت للنظر أن هذا الجزء لا يركز على الهدف التعليمى للملحمة بالرغم من المزايم الأخلاقية التى ينبغى أن تكون فى الهجاء، بل يشدد على أن الملحمة إبداع متخيل، وبالتالي يجب أن تستهدف المتعة فى المقام الأول.

وإذا عدنا إلى النشيد الأول، نجد بوالو ينصح الشاعر بالتفكير قبل أن يشرع فى الكتابة، وعليه أن يقتصر على التعبير عن أفكار واضحة ومميزة:

سواء كانت فكرتك، واضحة أو غامضة

تعبيرك بارع أو مشوه

ما نتصوره بيسر يمكننا التعبير عنه

فالكلمات تتكالب على الأفكار فى تهيؤ ويسر

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

الشعر حرفة، ولا ينبغى على الشاعر أن يتعجل، بل يعمل فى تأنٍ ودقة متناهية

ويتدبر ما يقوله مئات المرات ويراجعه على الدوام:

اصقل وأعد الصقل من كل صنف ولون

ولك أحياناً أن تضيف، لكن احذف الأعم

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثاني)

فى هذين البيتين تتناظر تلقائى بين الشعر وشقيقه فى التصوير

فى بداية النشيد الأول، يعرض بوالو تاريخاً موجزاً للنظم الفرنسى، ويرى أن

ماليرب Malherbe (١٥٥٥-١٦٢٨) أول شاعر فرنسى كان نظمه سليماً. كما ناقش

بوالو كُتَّاباً فرنسيين غيره من القرن السابع عشر فى مواضيع أخرى من كتابه فن الشعر،

ساخرًا من التلاعب المحكم بالألفاظ والتصنع المبالغ فيه وتحذلق الشعراء الأوائل، مدافعاً

عن كتابات معاصريه المحدثين العظماء، ويطالب بأسلوب واضح وموجز ونبيل:

اختر أسلوباً دقيقاً، كن بسيطاً دون تصنع

وعظيماً دون ادعاء، ومستساغاً دون تكلف

ونجده، مثل غيره من النقاد الفرنسيين من مجابليه، يوبخ الشعراء الإيطاليين:

معظم الكُتَّاب ذوو الحماس الفاتر

يختارون موضوعات مبالغ فيها وتافهة

ويعتقدون أنهم سيقعون فى الخطأ إذا ما

تعرض شعرهم لفكرة واضحة أو طبيعية

ترفع عن هذا التجاوز، ودع الإيطاليين

كُتَّاباً موهومين ذوى شعر زائف براق

ويسخر بوالو فى إحدى أهجياته من الأحمق الذى يفضل جوهر قاسو البراق على ذهب فرجيل الحر (الهجاء التاسع، ١٧٦).

ومن هنا فالمثل الأعلى يكمن عنده فى المعنى الجيد والأفكار الطبيعية، ولكنهما ليسا ملكاً لكل البشر العاقلين؛ فالعقل عند بوالو ملكة عليا وغير شائعة تقدم ما هو أخاذ فى الشعر العظيم:

حب العقل إنن، ودع كل ما تكتبه

يستعير منه جماله وقوته وإشراقه

العقل ملكة تتير: ويرتبط بـ"النور الطبيعى" عند ديكارت - أى الانعكاس العابر على الأرض لـ "النور الخالص الثابت والواضح الأكيد.... والموجود دوماً" لتجلى الخالق للمغتربين فى السماوات - "النور" الذى يضمن عند بوالو معصومية "عقل" الناقد المثالى ما هو إلا صورة نفيوية من ذلك النور الذى يصير من خلاله العقل البشرى حساساً على المستوى الروحى (برودى، بوالو ولونجينوس *Boileau and Longinus*). العقل سريع وحسى، إنه المعنى الجيد الذى يعد غاية الفن ووسيلته فى آن، وبدون ملكة العقل السامية هذه لن تجدى محاولة كتابة الشعر، ويصر بوالو منذ مفتتح كتاب فن الشعر على أن الشاعر مولود وليس مصنوعاً وأنه فى الشعر لا يمكن أن يكون هناك حد وسيط بين الانتصار والنكبة.

يمكننا أن نستشف تصوراً كلياً مماثلاً للشعر عند لونجينوس؛ لذلك لا عجب فى أن بوالو نشر بجانب فن الشعر ترجمة نثرية لكتاب فى الأدب السامى *On the Sublime* للونجينوس، وهو عمل قال عنه بوالو إنه "واحد من أقيم آثار القدماء". وكانت هذه الترجمة أول ترجمة جعلت لونجينوس يحظى باهتمام واسع الانتشار. وقال بوالو فى مقدمة طبعة ١٦٧٤ التى جمعت بين العملين إنهما يكملان بعضهما بعضاً، وإنه استمد بعض قواعد نقده الخاص من لونجينوس. قبل بوالو، كانت كلمة السامى تدل فى اللغة



الفرنسية بوجه عام على أسلوب رفيع متقن، إلا أن بوالو أعاد في تصديره المؤثر لكتاب أطروحة تعريف للكلمة بالإشارة إلى اقتباس لونغينوس الشهير لمفتتح سفر التكوين:

لم يقصد لونغينوس بـ "السامي" ما يطلق عليه الخطباء "الأسلوب السامي"، بل كان يقصد العنصر غير العادي في القول، أي المدهش والأخاذ الذي يفضل به رفع العمل ويسحر وينشئ، يحتاج الأسلوب السامي لغة رفيعة، إلا أن السامي يمكن أن يظهر في فكرة وحيدة أو صورة أو عبارة. الحكم الأوحده للطبيعة خلق الضوء بكلمة واحدة: هكذا الأسلوب السامي بالنسبة لك... ولكن قال الله فليكن نور فكان نور. هذا التعبير العجيب.. سام على نحو أصيل، وبه نفحة إلهية.

(ومسات وبروكس، النقد الأدبي *Literary Criticism*)

طور بوالو آراءه في السامي في كتابه النثرى تاملات حول لونغينوس *Réflexions sur Longin* (١٦٩٤)؛ حيث يعدد مصادر السامي، إلا أنه انتهى إلى القول بأن السامي لا يمكن تحليله، بل الشعور به فقط، فالسامي هو ذلك الكمال الأوحده، تلك القوة التي لا تخضع للتفسير في الشعر التي تحدث فينا النشوة والسمو: عندما نشعر به نعي بالمر الغامض للعملية الإبداعية.

حقق كتاب فن الشعر - نتيجة لإيجاز شعره المصقول بديع القريحة - أكثر انطباع في الذاكرة من تلك المجموعة من الكتيبات النقدية التي ظهرت في سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، وكانت تهدف إلى أن تجعل الممارسة الشعرية الحديثة تتوافق إلى حد كبير مع المعايير والمثل العليا المستتبطة من الشعر والنقد القديم (خاصة أرسطو وهوراس ولونغينوس)، ويتم قراءتها اليوم على ضوء العقل الحديث. يمكن استخدام لقب "الكلاسيكي الجديد" neo-classical - ذلك اللقب المعتم الشامل الذي استعمل بشكل زائد عن الحد - للدلالة على بوالو والنقاد الفرنسيين في عصره، ذلك لأن نظرياتهم وقواعدهم تطورت وهي تأخذ الشعر الحديث في حساباتها، وبذلت جهداً دعويًا لاتباع ما اعتبرته ممارسة كلاسيكية. وأجمعوا على أن الشعر له غاية أخلاقية، وأن هناك تراتبًا لأنواع محددة من الشعر تتميز عن بعضها بعضًا وكل له وظيفته وشكله

الخاصان به، كما أجمعوا على أن الاستعداد الفطري *genius* ضرورة لازمة للشعر الجيد، وأن فن الشاعر يمكن تعلمه تعلمًا جيدًا للغاية من خلال دراسة القدماء؛ ذلك لأن ممارسة القدماء وقواعدهم كانت متسقة مع الطبيعة والصدق والعقل، والطبيعة والصدق والعقل تتضمن النظام والتناغم والبساطة والمعرفة العامة، والقواعد المستمدة من القدماء قواعد تنظم الطبيعة، إلا أن هناك شيئًا في الشعر، مالا أدريه، يدركه القلب دون العقل، لا يمكن للقواعد أن تفسره أو تمسك به.

ثم بوالو وبوهور ونقاد فرنسيون غيرهما شعر إيطاليا وإسبانيا، بالرغم من أنهم استمدوا الكثير، دون إقرار منهم بذلك، من النقاد الإيطاليين في القرن السادس عشر. وبحلول الربع الأخير من القرن السابع عشر، تقلدت فرنسا زعامة النقد الأدبي، وهو أمر أقرت به باقي دول أوروبا بما فيها إيطاليا نفسها.

يبدو أنه لم يكن في إسبانيا إلا القليل من النشاط النقدي الأصيل قرب نهاية القرن السابع عشر، بالرغم من أن كتاب فن الشعر لبوالو تُرجم إلى الإسبانية عام ١٦٨٧ وظل حجة في النقد في إسبانيا لما يزيد عن قرن من الزمان، بل ظل يحظى بالاهتمام والتقليد حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، وقال جوان بوتيسا أريازا Juan Bautista Arriaza الذي ترجم كتاب بوالو "فن الشعر" إلى الإسبانية شعرًا مرسلًا عام ١٨٠٧ عنه إنه دستور من القوانين للأدب الحديث. وأنتجت إيطاليا تصنيفات بعيدة عن الأصل مثل كتاب فن الشعر *Poetica* الذي كتبه نظمًا بنديتو منتسيني Benedetto Menzini (١٦٨٨)، ولكنها لم تنتج شيئًا ذا أهمية إلا بعد إنشاء الأكاديميات الأركادية خلال تسعينيات القرن السابع عشر. وفي ألمانيا التي كان شعرها حتى تلك الفترة مهملاً بالمقارنة بإنجازات إسبانيا وإيطاليا، قام جورج نومارك George Neumark قبل بوالو باختزال أرسطو وهوراس وسكاليجر وهاينسيوس Heinsius وحجج غيرهم في النقد سواء من القدماء أو من عصر النهضة في كتاب تمهيدى في الشعر يقوم كلية على التصنيف بعنوان فن الشعر *Poetica* (١٦٦٧). وبعد بوالو، قام يوهان كرسٹوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦٦) بإعادة طرح المبادئ الكلاسية

الجديدة الفرنسية طرحاً كاملاً وقوياً في ألمانيا في كتابه نقد الشعر *Critische Dichtkunst* (١٧٣٠). وأقام جوتشد نسقه على العقل، وأدان الزخرفة والصور المتمنعة far-fetched Conceits في الشعر الباروكي الألماني للأسباب نفسها التي استند إليها أنداده المفكرون في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا في هجومهم على التكلف والمارينية Marinism والجونورية Gongorisom أثر بوالو في صياغة كتاب في فن الشعر على يد أكاديمية أدبية هولندية فن الشعر لهوراس وتطبيقه على عصرنا وأخلاقنا (١٦٧٧)، كما كان هناك كتاب دنمركي بعنوان فن الشعر *Ars Poetica* (١٧٠١) على غرار كتاب بوالو كتبه شخص يدعى توجر رينبرج Toger Reenberg، وطالب الكتابان الهولندي والدنمركي كالعادة بالوضوح والبساطة.

## الشعر الإنجليزى حتى عام ١٧٠٠

يمكننا بكل ارتياح أن نعدّ درايدن أبًا للنقد الإنجليزي

(جونسون، حياة درايدن)

أعيد نشر الكتابات النقدية لرابان ولوبوسو وبوهور وبوالو التى ناقشناها أعلاه فى إنجلترا بعد طباعتها لأول مرة فى فرنسا بفترة قصيرة، وترجم معظمها إلى اللغة الإنجليزية قبل نهاية القرن السابع عشر. ترجم كتاب رابان تأملات عام ١٦٧٤، وهو نفس عام أول طبعة فرنسية له، كما ترجم بلهجة أكثر ترمناً من لهجة المؤلف الأصلية، وقام بالترجمة توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) المشهور بنقده لمسرحية عطيل فى كتابه إطلالة قصيرة على التراجيديا *A Short view of Tragedy* (١٦٩٣)، وفى تصديره لترجمته لكتاب تأملات لرابان يحث الشعراء المحدثين على اتباع المبادئ الأرسطية لأسباب "مقنعة، وواضحة إقناع البرهان ووضوحه فى الرياضيات" (سبنجارن Spingarn مقالات نقدية، المجلد الثانى)؛ فهذه المبادئ على كل حال تمثل الطبيعة عندما يتم اختزالها فى منهج ما. وتصور رايمر للطبيعة يتطلب أن يتبع الشعراء الحقيقة التجريبية؛ حيث إنه يدين استخدام "مستحيلات" معجزات العهد القديم فى الداوديات  *Davideis* لكاولى Cowley، وينتقد سبنسر Spenser الذى لا مراة فى أنه لديه استعداد نفسى كبير وحكم ناقد واستعداد فطرى للشعر الملحمى، وربما يتفوق شعره على كل ما كتب منذ عهد فرجيل، إلا أنه بدلاً من أن يلتزم بالطرائق التى خطها هوميروس وفرجيل سمح لنفسه بأن يضلل أريوستو Ariosto؛ لذا فإن "كل شئ خيالى وخرافى دون أى اتساق أو أساس من الصحة، وقصيدته أرض جنيات كاملة" (سبنجارن، مقالات نقدية، المجلد الثانى)، وقام الإيطاليون بإفساد حكم سبنسر. يرى رايمر أن العقل يجب أن يسود على الخيال، وأن معيار العقل ثابت لا يتغير، ويضمّر عنوان كتابه الكثير: *تراجيديات العصر الأخير* معتبرة ومفحوصة على ضوء ممارسة القدماء والحس المشترك لكل العصور (١٦٧٧)؛ حيث يستمد رايمر صوراً من الكنيسة والشرع ومستشفى الأمراض العقلية Bedlam ببراعته المعهودة لكى يعرف العلاقة السليمة بين العقل والخيال.

لكنني أعتقد أن الخيال الجامح Fancy في الشعر مثل الإيمان في الدين، فهو يؤدي إلى اكتشافات ويخلق فوق العقل، إلا أنه لا يتصارع معه أو يناقضه. الخيال يقفز ويرقص مرحاً ويذهب بعيداً، بينما يصلصل العقل القيود ويتبعها. ينبغى على العقل أن يقبل ويصحح ما شطح إليه الخيال في غيابه، وإلا كان باطلاً ولاغياً من وجهة نظر القانون (سينجارن، مقالات نقدية، المجلد الثاني).

كان مدح رايمر لاستعداد سبنسر النفسى والفطرى مشروطاً باعتبارات ثقيلة، إلا أن إدوارد فلييس Edward Phillips (١٦٣٠-١٦٩٦)، قد تكون آراؤه النقدية متأثرة بخاله جون ملتون، يؤكد في تصدير كتابه المسرح الشعري *Theatrum Poetarum* (١٦٧٥) أن سبنسر، مثل شكسبير، واحد من القلائل أصحاب الطاقة الشعرية الأصلية: "برغم كل ما يستخدمه من كلمات مهجورة فجة، وبرغم كل أشعاره الصاخبة غير المصقولة، إذا نظرنا في شعره نظرة كلية سنجد فيه فخامة شعرية رشيقة" (حرب تحول: سينجارن). يتساءل فيليبس لماذا استخدم الشعراء الإنجليز في عهده أشكال الشعر الإيطالية ("المقطوعة الإيطالية في القصيدة البطولية والسونيت والكنزونى" Canzone والمدريجال في الشعر الغنائى) استخداماً طفيفاً، في حين أن سابقيهم استخدموها بنجاح، "لذا، باستثناء ما هو مكتوب في لغتها الأصلية، ليست أفضل مما عندنا". الأتافاريماناً (\*\*)

(\*) الكنزوني Canzone إذا رجعناها إلى أصلها الإيطالى عبارة عن قصيدة غنائية إيطالية من المصور الوسطى وتتكون من مقطوعات شعرية متفاوتة الطول، سواء على مستوى المقطوعات أو الأبيات، وتنتهى بمقطوعة قصيرة بمثابة خاتمة أو (قفلة) للقصيدة، وتتناول الغرام والتغنى بجمال المرأة عادة. (المترجم)

(\*\*) يعنى هذا المصطلح حرفياً ثمانى قواف، ويدل على مقطوعة شعرية مكونة من ثمانية أبيات يكون فيها الأبيات الأول والثالث والخامس على القافية نفسها والأبيات الثانى والرابع والسادس على قافية ثانية، والبيتان السابع والثامن على قافية ثالثة، والمقطوعة ككل منظومة على وزن البحر اليمامى خماسى التفعيلات. (المترجم)

Ottavarima وصورتها المعدلة المتمثلة في المقطوعة السبنسرية<sup>(٥)</sup> Spenserian Stanza أكثر روعة من المقطوعة ثنائية الأبيات Couplet أو المقطوعة رباعية الأبيات متناوبة القافية، بالرغم من أن ابن أخت ملتون يضيف أن الشعر المرسل Blank Verse يمنح "مجالا وحرية أكبر بكثير للأسلوب والخيال مما يمكن أن يمنحه الشعر الملتزم بالقافية" (كما أورد سبنجارن) وبالمقارنة بمدح فيليبس للإيطاليين، نجد أن إشارته للفرنسيين موجزة ومنقصة من مكانتهم، الأمر الذي يخرجهم من التيار السائد في النقد الإنجليزي في سبعينيات القرن السابع عشر.

قام السير وليام سوز Sir William Soames بترجمة رائعة النقد الفرنسي، كتاب فن الشعر لبوالو، إلى اللغة الإنجليزية عام ١٦٨٠ ونشر بعنوان *The Art of poetry* عام ١٦٨٣ بعد أن قام درايدن بمراجعته وإحلال نظائر إنجليزية - ليست معظمها موفقة - محل للكتاب الفرنسيين الذين ذكرهم بوالو. بالمثل، قام جون أودهام John Oldham في ترجمته لكتاب فن الشعر *Ars poetica* لهوراس بعنوان فن الشعر لهوراس منقولاً إلى اللغة الإنجليزية *Horace's Art of Poetry, imitated in English* (١٦٨١)، بإضفاء الطابع الحديث على هوراس "غير حديثة كما لو كان يعيش ويكتب في زمن المترجم"، فغير خلفية الكتاب من روما إلى لندن واستخدم أسماء إنجليزية مقابلة لأسماء البشر والأماكن والعادات "في إطار الحدود التي يسمح بها التناظر". كما أن مبدأ هوراس في فن الشعر كان مرشداً للمترجم في الحذر من الترجمة الحرفية، إلا أنه يزعم أنه "يلتزم التزاماً صارماً" بالمعنى الوارد في نص هوراس. يتناول هو درايدن بوالو وهوراس في سياق جدل حول الترجمة بدأ

(٥) المقطوعة السبنسرية مقطوعة مكونة من ثمانية أبيات منظومة على وزن البحر اليامي خماسي التفعيلات، ويلها بيت تاسع منظوم على وزن البحر السكندري، وفيها تتفق قافية البيتين الأول والثالث، وتأخذ فيها الأبيات الثاني والرابع والخامس والسابع القافية نفسها، تتخذ الأبيات السادس والثامن والتاسع قافية ثالثة، وسميت المقطوعة بهذا الاسم؛ لأن إدموند سبنسر كان أول من استخدمها في قصيدته ملكة الجنيات. (المترجم)

في إنجلترا قبل ذلك بثلاثين عاما تقريبا عندما طالب السير جون دنهام Sir John Denham - في أبيات مديح في مفتتح ترجمة السير ريتشارد فانشو Sir Richard Fanshaw لمسرحية جريني Guarini بعنوان الراعى الأمين *Pastor Fido* (١٦٤٧) - وإبراهيم كاولي Abraham Cowley - في تصدير ديوانه قصائد غنائية بندارية *Pindarique Odes* (١٦٥٦) - طالب بطريقة في الترجمة أكثر تحرراً من الطريقة الحرفية التي ترجم بها بن جونسون Ben Jonson على سبيل المثال كتاب فن الشعر لهوراس.

يميز درايدن في تصديره لترجمة ديوان الرسائل *Epistles* لأوفيد بين ثلاث طرائق لترجمة شعر شاعر ما إلى اللغة الإنجليزية. تتمثل الأولى في الترجمة الحرفية *Metaphase*، كلمة بكلمة وبيتاً ببيت، وهذه الطريقة صعبة للغاية لدرجة أنها لا يمكن أن تحقق أى نجاح، فهي "مثل الرقص على الحبل بأرجل مقيدة، إذ يمكن للمرء أن يتفادى السقوط الحذر، ولا نتوقع منه رشاقة في الحركة، وحتى عندما نبذل فيها كل ما فى وسعنا، لا تكون إلا عملية حمقاء". وتتمثل الطريقة الثانية في الشرح *Paraphrase* "أو للترجمة بتصرف؛ حيث يضع المترجم المؤلف نصب عينيه كي لا يتوه، إلا أنه لا يتتبع كلماته بصرامة، بل يتتبع معناه، ومن المعهود أن هذه الطريقة تقخم النص الأصلي، ولكنها لا تغيره". أما الطريقة الثالثة فهي طريقة المحاكاة *Imitation*؛ حيث يتخذ المترجم (إذا لم يكن قد فقد صفته) الحرية في الابتعاد عن الكلمات والمعنى وكذلك في الابتعاد عنهما عندما يرى فرصة مواتية، ولا يستبقى من النص الأصلي إلا بعض الإشارات العامة، ويمكن أن يبتدع تنويعات على موضوع ما كما يفعل الموسيقار. يتلو ذلك "محاولة من شاعر لاحق لأن يكتب مثل شاعر كتب قبله عن الموضوع نفسه، ولا يتمثل ذلك في ترجمة كلماته أو التقليد بمعناه، بل يتخذ قدوة ويكتب كما يفترض أن ذلك هذا المؤلف سيكتب لو كان يعيش في عصرنا وفي بلدنا" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الأول). ويتمثل الفرق المهم بين الطريقة الثانية والطريقة الثالثة في أن المحاكاة يمكن أن تستغل الفروق بينها وبين النص الأصلي وبالتالي تتجح تماماً إذا كان القارئ

على دراية بالنص الأصلى ، وهذه المعرفة ليست ضرورية بهذه الصورة فى حالة الشرح. ويعلن درايدن فى تصديره لترجمة أوفيد أنه يفضل الطريقة الثانية، إلا أن ترجماته ومحاكياته العديدة التى كتبها خلال السنوات العشرين التالية تتحرك بحرية عبر الحد غير المميز الذى يفصل بين الطريقتين.

يمكننا أن ننتين فكرة مضمرة فى نظرية درايدن ومعاصريه وممارساتهم، ألا وهى فكرة الصداقة المحترمة غير المتكلفة بين المترجم أو المحاكى والكاتب الأصلى. ويعبر Wentworth Dillon ( إيرل روسكومون Roscommon ) ( ١٦٣٣- ١٦٨٥ ) عن ذلك ببراعة فى مقال فى الشعر المترجم *An Essay on Translated Verse* ( ١٦٨٤ )، وينادى بأن واجب المترجم أن 'يختار المؤلف كما تختار صديقك' وينمى ألقته به لترجمة أن:

أفكارك وكلماتك وأساليبك وروحك تتفق معه فلا تظل مترجماً له، بل تصبح هو نفسه.  
(كما أورد سبنجارن).

من الملاحظ أن روسكومون يصيغ كتابه فى قالب المقطوعات الثنائية الملحمية، كما يليق بعمل يزعم أن الشعر الإنجليزى أسمى من النثر الذى يفضلهُ المترجمون الفرنسيون عادة عند ترجمة الروائع اليونانية والرومانية. ولكن روسكومون أضاف فى الطبعة الثانية ( ١٦٨٥ ) فقرة بالشعر المرسل blank verse عبارة عن قصيدة مدح لـ "الفردوس المفقود" وحجة على أن هذا النوع من النظم أكثر ملاءمة من المقطوعة الثنائية للترجمة الأمينة لأعمال القدماء. ويستند روسكومون إلى إشارة غير مباشرة فى الملحوظة الافتتاحية التى كتبها ملتون للطبعة الثانية من الفردوس المفقود، ويعلن أن القافية اختراع قوطى لم يعرفه اليونان أو الرومان القدماء، ولا يمكن للترجمة الشعرية الإنجليزية للروائع الكلاسية أن تصل إلى "الفخامة الرومانية" إلا من خلال رفض هذه "الحلية الدخيلة" التى تتمثل فى القافية. وهذا زعم يحقّه الخلاف من كل جانب على ضوء الاعتقاد الراسخ بأن ترجمة الروائع الكلاسية شكلت جزءاً من عملية التهذيب الثقافى التى ابتهج بها العصر ، وهو اعتقاد يقف جنباً إلى جنب



اعتقاد آخر لا يقل عنه رسوخاً وهو أنه من أفضل الثمار الأدبية للتهذيب الحديث صقل المقطوعة الثنائية الملحمية على يد وولر Waller ودنام Denham.

صاغ روسكومون نفسه ترجمة لكتاب فن الشعر لهوراس (١٦٨٠) شعراً مرسلأً، لكن هذه الموضة لم تحظَ بالرواج. وهناك ترجمة أكثر تحرراً لكتابي بوالو وهوراس قام بها جون شيفيلد John Sheffield إيرل مالجراف Mulgrave الذى صار فيما بعد دوق بكنجهام Buckingham (١٦٤٨-١٧٢١) بعنوان مقالة فى الشعر *An Essay upon Poetry* (١٦٨٢)، والترجمة مصاغة فى قالب المقطوعات الثنائية الملحمية المعتادة. وينتقل مالجراف كما ينبغى له بين الأنواع الأدبية المختلفة على غرار بوالو فى الغالب، إلا أنه ينكر الكتاب الإنجليز المناظرين، وفى الجزء الأكبر من مقالته يكرر القواعد التى جمعها بوالو معاً، ويكيّفها أحياناً على التاريخ الحديث للشعر الإنجليزى. يتناول مالجراف، مثل رابان، النوع الأدبى السائد فى عصره وهو الهجاء Satire، وينادى بأن يكون الهجاء "مثيراً للابتسام" وليس عنيفاً Savage؛ أى على غرار هوراس، وليس على غرار جوفينال Juvenal: "لطافة الهجاء أكثر حدة من جهامته". كما يجب أن يكون مهذباً، كما زعم بوالو؛ لذا ينتقد مالجراف ما أسماه "الفحش مكشوف الوجه، ذلك الادعاء الحقيقى للذكاء" عند إيرل روشمستر، Earl of Rochester (سبنجارن).

ربما تتمثل الفائدة الوحيدة التى نتجت عن هذا الهجوم فى أنه استفز روبرت ولسللى Robert Wolseley فى تصديره لـ فالنتينيان Valentinian (١٦٨٥) ليدافع عن روشمستر، ثم ينتقل ليؤكد الحرية الفنية تأكيداً جريئاً غير معتاد.

لم يخطر على ذهن أحد قبل اليوم، يدعى أنه ناقد، ماعدا ذهن كاتب المقالات هذا، أن يقاس إبداع الشاعر بقيمة موضوعه، وأنه عندما يكون الموضوع سيئاً ينبغى أن يكون الشاعر سيئاً كذلك، هناك اعتقاد سائر يتمثل فى أن المحك الحقيقى يكمن فى طريقة معالجة الموضوع؛ لأنه كما يحط الشاعر السيئ أسمى الموضوعات ويشينها، يرفع الشاعر المجيد أوضاع الموضوعات ويكرمها.

وثبت أن ذلك مبدأ فعال جيد لشعراء الهجاء وشعراء الزراعيات (<sup>٢</sup>) georgic poets لهذا الجيل من الشعراء والجيل اللاحق.

ومع ذلك، يلتزم مالجريف في مقالة في الشعر بالترتيب الهرمي المؤلف للأنواع الأدبية؛ لذا ينظر للملحمة باعتبارها أسمى نوع أدبي و"المسعى الأساسي للإدراك البشري الملميم". ولقد أُنجب العالم حتى اليوم شاعرين ملحميين فقط، وهما المثالان "العلاقان" هوميروس وفرجيل. فهوميروس كاتب مدهش، إلا أن شارح أعماله لوبوسو Le Bossu يثير الإعجاب كذلك:

لو لم يكتب بوسو قط لظل العالم،

مثل الهنود الحمر

يتأمل هذا العمل المدهش

الذي ينم عن مهارة،

العمل الذي يحظى بهذا الإعجاب

عمل مقدس لا يمكن أن يتعلمه المرء،

بل يتلقى به الإلهام،

إلى أن يظهر ما يكشف الأسرار المقدسة

تلك المواضع التي يكمن فيها كل هذا السحر الجبار. (سبنجارن)

---

(<sup>٢</sup>) الزراعيات georgics نوع من القصائد تتناول موضوعات ريفية أو زراعية، ولكنها تختلف عن الشعر الرعوي Pastoral في أنها ذات غرض تعليمي، وأشهر مثال عليها زراعات فرجيل، وانتشرت في إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر لدرجة أن لايسون كتب مبحثًا عنها بعنوان مقالة في القصيدة الزراعية (١٦٩٧)؛ حيث يميز بينها وبين الشعر الرعوي، ومن للملاحظ أنها قد تتطرق لموضوعات أخرى مثل تربية الأغنام أو الرياضة الريفية وغيرها. (المترجم)

ليست الملاحظات العامة عن الشعر عند مالجراف إلا البدهيات التي تتبع من أمر بوالو "حبوا العقل إذن"، "الخيال بدون القريحة ليس إلا جنونا" (البيت السادس)، وكذلك توافق ما ذهب إليه رايمر، وكما هو الحال في كثير من النقد الإنجليزي في سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، تعكس هذه الملاحظات وصف توماس هوبز النفسى لعملية التأليف في الشعر حيث "القريحة تولد القوة والبناء، والخيال يولد زخارف القصيدة".

إن سيكولوجية القريحة والإلهام عند هوبز مضمرة في نقد جون درايدن، ولعل درايدن أكثر النقاد الإنجليز شمولاً في تلك الفترة، بالرغم من أنه، بخلاف أعظم معلميه من العصر الكلاسيكي، ومن دول أوروبا الأخرى في عصره، لم يحاول أن يكتب مبحثاً نقدياً منهجياً (على الأقل في النقد غير المسرحي الذي نتاوله في هذا الفصل). فكما رأينا، أمطر مدحاً سخياً على بوالو ورايان ولوبوسو، وكما رأينا أنلى ببلوه في ترجمة سومز الإنجليزية لكتاب بوالو "فن الشعر". ومثل النقاد الفرنسيين في عصره، شيد لنفسه مكاناً راسخاً في التراث الكلاسيكي قال: "أرسطو ومفسروه، وهوراس ولونجينوس، هم الكتّاب الذين أدين لهم بالفضل" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الأول). ولكنه في مقالته دفاع عن الشعر البطولي والرخصة في الشعر *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*، التي صدر بها كتاب حالة البراءة *The State of Innocence* (١٦٧٧)، طعن في استغلال النقاد المحدثين للنقاد القدماء في التشريع الفني، عندما يرجع أسلوبه الخاص في النقد للتوقى وليس الفرضى إلى القدماء: "أولئك الذين يعتقدون أن وظيفة النقد تتمثل بالأساس في تصيد الأخطاء يخطئون في فهم طبيعته، فالنقد، كما وصفه أرسطو لأول مرة، كان يهدف لأن يكون معياراً لإصدار الحكم السليم، ويتمثل أكثره في إبراز الجوانب البارعة التي ينبغي أن تمتع القارئ العقل" (درايدن، نفسه).

كان نقد الشعر عند درايدن نقداً عرضياً؛ فكله تقريباً نشر في مقدمات دواوينه الشعرية أو ترجماته، ويتناول معظمه المشاكل العملية المتعلقة بالكتابة نفسها، وكما هو متوقع على ضوء شعره، يناقش في العادة الهجاء في الشعر، ويشير في مقدمة *Sylvae* (١٦٨٥) إلى النماذج الأساسية من الهجاء القديم، ويعلن أن هجائيات هوراس تفوق هجائيات جوفينال

بكثير، إذا كان الضحك والمسخرة اللطيفة مفضلين على التهكم الساخط والتشهير" (درايدن، فى الشعر المسرحى، الجزء الثانى). وهو يتوسع فى نكر مزايا المسخرة اللطيفة (استخدام التهكم المرح) فى مقاله أطروحة فى الهجاء (١٦٩٣) التى يصدر بها ترجماته الشعرية لجوفينال وبرسيوس Persius، ويقارن بين الأسلحة الهجائية المختلفة التى يستخدمها هوراس وجوفينال، وكل منها يلائم العصر والظروف التى استخدمت فيها، ويخلص من ذلك إلى قوله:

ليس تقريع جوفنال ضروريًا لنوعه الجديد من الهجاء، دعه يتكلم بأسلوب خطايبى فى نكاه وحدة كما يشاء؛ فرغم كل شيء، تكمن أرق وأعذب لمسات الهجاء فى الاستهزاء الفكاهى الرقيق... يا سهولة أن تصفه بأنه وغد ونذل، ونقول ذلك بظرف! ولكن ما أصعب أن تجعله يبدو أحمق أو أبله أو غدًا، دون أن تستخدم أيًا من هذه الأوصاف الشائنة! حتى يعفى المرء نفسه من قبح الألقاب، ويفعل ذلك بحدة رغم ذلك... يمكنه أن يكون قادرًا، كما قالت زوجة جاك كيتش Jack Ketch عن خادمه، على عمل قبيح، مجرد شنىق. ولكن أن تجعل شريكًا يموت موتًا رقيقًا، كان مهمة زوجها وحده. أود أن أطبق ذلك على نفسى، لو كان القارئ عطفًا بما يكفى لأن يعتقد أنه ينتمى لى. إن شخصية زيمرى Zimri فى قصيدتى أبسالوم Absalom تستحق فى رأيى قصيدة كاملة؛ فهى ليست شخصية دموية، ولكنها مثيرة للمسخرة بما فيه الكفاية.

وبذلك لم تعد ثقته بتفوق هوراس مطلقة:

هذا الأسلوب لهوراس أفضل الأساليب فى الواقع، إلا أن هوراس لم يطبقه بطريقة موفقة، على الأقل فى الغالب. ومن المسلم به أن أسلوب جوفينال أدنى من الأسلوب السابق، ولكن جوفينال تفوق عليه فى أدائه. كان تحنيف جوفينال تعنيفًا ساخرًا على نحو أكثر ظرفًا مما هزأ هوراس بفكاهة.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢)

يشرح درايدن ذلك قائلاً كان هوراس يعمل جاهداً في ظل عائق كبير؛ إذ كان "عبداً لبلاط" الطاغية أغسطس، و"بما أنه كان رجل بلاط، أذعن لمصالح سيده، ومن هنا تفادى الهجوم على الجرائم الأكبر واكتفى بالسخرية من الرذائل التافهة والحقاقات الشائعة". يمكننا ربط التغيير في تقييم درايدن النقدي لسلفيه العظميين بغضب البلاط عليه بعد عام ١٦٨٩.

قد يكون ذلك انعكاساً للأهمية المتزايدة لذلك النوع الأدبي الذي يعد كتاب درايدن *Discourse concerning Satire* أطروحاً في الهجاء أطول عمل نقدي له (بالرغم من أن ربع الكتاب تقريباً خاص بالملحمة، وليس الهجاء)، وهو الكتاب الوحيد الذي تم تكريمه بوضع كلمة "أطروحة" في عنوانه. فهذا الكتاب، من بين كل أعماله، أكثرها امتيازاً بسعة الاطلاع والبحث، وكلها مراجع معترف بها. وتبصر درايدن بألمعية في حالة كل من الاشتقاقيين المتنازعين لمصطلح "هجاء" Satire - من الإله الأسطوري ساتوروس Satyr أو من مسرحيات الساتورا Satura، أى خليط - ويفضل الاشتقاق الأخير، ويتتبع تاريخ الهجاء بالتفصيل بداية من أصوله المجهولة نوعاً حتى الحاضر، ويقارن السمات الشعرية لهوراس وبرسيوس وجوفينال، ويبين كيف شكل السياق الاجتماعي والسياسي أعمال كل منهم، ولأنه كان شاعراً "عاماً"، كان مؤهلاً جيداً للقيام بذلك. ويزعم أن المحدثين تفوقوا على القدماء في الهجاء، كما في التراخيديا، وينتقي "المقرأ الشهير" Lutrin لبوالو باعتبارها "أجمل وأنبئ نوع من الهجاء". في هذه الملحمة الساخرة، ترى بوالو يتبع [فرجيل] في نفس الانطلاقات، إلا أنه نادراً ما يذعن لأستاذه... وهذه هي عظمة البطولي، الممتزج امتزاجاً رائعاً بسم الآخر، ويزيد المتعة - وربما كانت مخيفة وسوقية لولا ذلك - من خلال سمو التعبير" (درايدن، في الشعر المسرحي، ٢). وقد يسرى هذا الوصف على عمله أبعالوم وأكتيوفل.

عند النظر في المشكلة المستعصية للهجاء الشخصي، يسلم درايدن "ليس لنا حق أخلاقي في سمعة الآخرين، فبعد ذلك بمثابة أن نأخذ منهم ما لا يمكننا أن نعيده لهم"، ولكنه يقر هنا بأن الأحجيات اللاذعة تجد تبريراً لها في الواقع إما لبواعث الانتقام

للشخصى أو لفضح مصدر إزعاج عام. وتتسع هذه التبريرات بما يكفي لأن تشمل هجاءات درايدن نفسها: ماك فلكنو *Mac Flecknoe* مثال على النوع الأول، وأسالوم وأكتيوفل مثال على النوع الثانى. ويؤكد تصدير أسالوم وأكتيوفل (١٦٨١) على البعد الأخلاقى الكلاسيكى للهجاء: "غاية الهجاء الحقيقية إصلاح الرذائل من خلال التوبيخ، ومن يكتب بصدق لا يكون عدوًا للمدعى عليه كما لا يكون الطبيب عدوًا للمريض عندما يصف دواءً مرًا لمرض عضال". ويعود مرة أخرى إلى مجاز الطبيب المألوف فى "ملحق" كتابه *Aeneis* (١٦٩٧)، عندما كتب عن نبذه للهجاء بعد عام ١٦٨٩: "من ذا الذى سيعطى الدواء للعظيم، عندما لا يتم استدعاؤه؟ لن يقدم شيئاً ذا نفع للمريض، وسيعرض نفسه للخطر من جراء هذه الوصفة؟"، وسواء أكان درايدن يقصد هنا المحدثين أم القدماء أم شعره هو شخصيًا، فإنه ينتقد بوصفه شاعرًا متمرسًا، ويمثل شغله الشاغل فى التحقق مما يجده القارئ والمؤلف فعالاً ويستطيع تحليله.

نادراً ما يشغل درايدن نفسه بمبادئ الشعر على نحو مجرد. فهو يعى، على نحو غير عادى فى زمانه، أن أية قصيدة إبداع خاص لشاعر فرد، وأن طبيعتها المميزة تتبع من طبيعة مبدعها وتعد انعكاسًا لها. ولا يمثل هدف نقد درايدن فى تحليل مجموعة من الكتابات بقدر ما هو ارتباط شخصى بشاعر زميل حى؛ لذا يقول فى تصدير كتابه *Fables, Ancient and Modern* (١٧٠٠)، بعد أن يناقش هوميروس وفرجيل وكان قد ترجم لهما:

للشاعر اليونانى أكثر ملاءمة للاستعداد الفطرى من الشاعر اللاتينى،  
ويمكننا أن نقرأ فى أعمال الشاعرين أخلاقهما وميولهما الطبيعية، وهى جد  
مختلفة. كان فرجيل ذا مزاج هادئ ورزين، وكان هوميروس غنيًا ومندفعًا  
ومتوقدًا. تمثلت الموهبة الأساسية لفرجيل فى لياقة الأفكار وزخرفة الكلمات،  
أما هوميروس فكان متسرعًا فى أفكاره، وانتهاز كل ما سمحت له به لغته  
والعصر الذى عاش فيه من حرية، فى الأوزان والتعبيرات على السواء. وكان  
إبداع هوميروس وفرا، أما إبداع فرجيل فكان أكثر تقييدًا. (درايدن نفسه)

نستنتج من ذلك أن درايدن ذو رؤية وحجة خاصة باعتباره مترجماً للشاعرين محط النقد، إلا أنه لا يفرض ذلك علينا، بل يقول ضمناً إن القارئ العادى يقوم بالدرجة نفسها من الارتباط بالشعر ومبدعيه. ويختتم نقاشه لهوميروس وفرجيل فى تصدير كتابه كما يلى:

إليك استنتاج وحيد من كل ما قلته، وهو أن الفعل عند هوميروس - وهو ملء بقوة أكبر مما عند فرجيل، وفقاً لمزاج الكاتب - يحقق نتيجة أكثر إمتاعاً للقارئ. فأحدهما ينفك بالتدرج، بينما يضعك الآخر فى وسط النار مرة واحدة ولا يخفف من ناره مطلقاً. وهو الاختلاف نفسه الذى يظهره لونجينوس بين آثار الخطابة عند ديموستنوس Demosthenes وتولى Tully، فأحدهما يقنعك والآخر يأمرك. لا تحس بالبرد قط عندما تقرأ هوميروس... وأعترف أن هذه الحدة المميزة له أكثر مناسبة لطبعى، ولذلك ترجمت كتابه الأول باستمتاع أكبر من استماعى بأى جزء من شعر فرجيل. ولكنه لم يكن استماعاً يخلو من الألم؛ فلا بد أن الهزات المتواصلة لروحي المعنوية قد أضعفت بنيانى.

(درايدن، نفسه)

يتم تقييم الشعر من خلال آثاره النفسية والدرجة التى يهزنا بها، ويولد اللذة والإعجاب؛ لذا يقول درايدن وهو يستحضر لونجينوس ثانية فى كتابه دفاع عن الشعر الملحمى:

التخيل فى حد ذاته قمة الشعر وروحه. فهو، كما يصفه لونجينوس، يبدو لنا - من خلال نوع من الحماس أو انفعال فائق للنفس - كما لو كنا نرى تلك الأشياء التى يصورها الشاعر حتى نستمتع بها ونعجب بها.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)

يمكننا أن نكيف أعمال الخيال الجامح على المبدأ النقدي الأولى القديم وهو مازال صحيحًا، والقاتل بأنه ينبغي على الفن أن يحاكي الطبيعة، إلا أنه ينبغي علينا أن نفسر هذا المبدأ بأن نصرف النظر، على نحو متحرر، عن مجرد محاكاة الواقع. ويدخل درايدن فى جنل مع نقاد محدثين لا يذكر أسماءهم ويدعون إلى "الصحة". "كل ما هو ممل وتافه ومضعف وخالٍ من القوة فى القصيدة يطلقون عليه محاكاة للطبيعة". ومع ذلك "تلك الأمور التى تمتع كل العصور لا بد أن تكون محاكاة للطبيعة"، وتشمل الاستعارات والمبالغات الجريئة للشعراء العظام بداية من هوميروس حتى ملتون (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)، وهى تشمل أيضًا الخيال، كما نتبين من تصدير درايدن لمسرحيته غزو غرناطة *The Conquest of Granada*:

ما كان بإمكان هوميروس أو فرجيل أو ستاتيوس Statius أو أريوستو Ariosto أو تاسو Tasso أو شاعرنا الإنجليزي سبنسر Spenser أن يكتبوا قصائدهم بجمال يصل إلى نصف جمالها الراهن بنون تلك الآلهة والأرواح وتلك الأجزاء الملهمة من الشعر التى تشكل أنبل ما سرد فى كتاباتهم ككل.. وإذا اعترض قائل باستحالة ظهور روح أو رفع قصر من خلال السحر، سأرد عليه بجرأة وأقول له إن الشاعر الملحمى غير مقيد بمجرد تمثيل ما هو حقيقى أو ما هو ممكن الحدوث. ولكنه يمكن أن يطلق لنفسه عنان الأشياء الخيالية وتمثيل مثل هذه الأشياء الذى لا يعتمد على المعنى، وبالتالي لا يمكن فهمه من خلال المعرفة، وكل ذلك قد يمنحه فى النهاية مجالاً أكثر تحرراً للخيال.

(درايدن، نفسه)

نبرة الفخر التى يقدم بها "شاعرنا الإنجليزي سبنسر" وسط الشعراء العظام نبرة مميزة لنزعة درايدن الوطنية. وكما قال ت. س. إليوت: "يتمثل العمل العظيم لدرايدن فى النقد فى أنه فى اللحظة المناسبة يصير واعياً بضرورة تأكيد العنصر المحلى فى الأدب" (إليوت، استخدم الشعر *Use of Poetry*). ورأينا أن درايدن يربط نفسه بالشخصيات الفردية للمؤلفين الذين تثيره أعمالهم، إلا أن وعيه بالقرابة بين الشعراء يصير واضحاً على نحو خاص عندما يتأمل فى الأدب القومى. وهكذا يقول فى تصوير كتابه أمثولات (١٧٠٠): "كان ملتون ابن



سبنسر فى الشعر : يُلَمَح سبنسر أكثر من مرة إلى أن روح تشوسر حَلَّت فى جسده، وأنه ولد منه بعد مائتى سنة من وفاته" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). ويوحى درايدن بأنه ابن لهذه العشيرة عندما يعترف بسبنسر أستاذًا له فى النظم الإنجليزى، وبصورة أكثر حميمية عندما يترجم ويمدح تشوسر الذى يجعله فهو "أبو الشعر الإنجليزى... منبع دائم للمعنى الجيد... رجل ذو طبيعة جد رائعة وشاملة" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). يبرز درايدن صفات تشوسر بطريقته المعهودة من خلال مقارنة أعماله بأعمال أوفيد مقارنة متوسعة، بطريقة قطعية بدون تحذلق: "على سبيل المثال، أرى بوسى Boucis وفيلمون Philemon بشحمهما ولحمهما أمامى، كما لو كان مصور قديم قد رسمهما، وأرى كل الحجاج فى حكايات كانتربرى وأمزجتهم وملامحهم وحتى ملابسهم رؤية جد واضحة، كما لو كنت تعيش معهم فى خان تابارد Tabard فى سذرك Southwark". والتميز بين "يتعشى" و "يرى" يعطينا إحساسًا باستمتاع درايدن الشديد، ويؤكد أن شخصيات تشوسر أكثر حيوية من شخصيات أوفيد، ويضيف درايدن بطريقة خلاصة، "بالرغم من أننى ليس لدى الوقت لإثبات ذلك ، فإننى ألجأ إلى القارئ وأنا واثق أنه سيرتنى من التحيز" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

كان وضع درايدن للشعراء الإنجليز معًا فى سلالات نسب مصحوبًا بدرجة من الوعى بالتطور، وهو تطور يُنظر إليه بوجه عام فى إطار تحسين اللغة والنظم، بما فيه من مكسب وخسارة طبقًا لمقتضى الحال. ويزعم أن تحسين اللغة سيستمر، بعد أن يصف إعادة صياغته لأعمال تشوسر بلغة إنجليزية حديثة، يضيف: "قد يسمح كاتب آخر فى عصر آخر لنفسه بالقدر نفسه من الحرية فى تناول كتاباتى، على الأقل إذا عاشت لفترة طويلة بما يكفى لأن تستحق التقويم". وينظر لنقده بالطريقة نفسها باعتباره مساهمة فى التقدم: "تعيش فى عصر مرتاب للغاية لدرجة أنه كما لا يحسم الكثير، لا يأخذ شيئًا من القدمات مأخذ الثقة، وأعترف أننى ليس لدى أى طموح من وراء هذه المقالة سوى ألا يتقهقر الشعر، فى الوقت الذى تتقدم فيه كل الفنون والعلوم الأخرى" (درايدن، فى الشعر المسرحى). يضع مثل

هذا الإيمان بالنقد درايند فى صف المحدثين فى الصراع الدائر بين القدماء والمحدثين الذى شبَّ فى فرنسا، ووصل إلى إنجلترا فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته، ولكن بعيداً عن الإشارات التى ترد من آن إلى آخر فى أعماله (درايند، فى الشعر المسرحى) ، لم يدخل درايند طرفاً فى هذا الصراع.

## القدماء فى مواجهة المحدثين

... لا يمكننا أن نجزم لأى طرف كان الفوز

(سويغت، معركة الكتب، بائع الكتب للقارئ)

يناقش د. ل. باتى D. L. Patey فى الفصل الثانى من هذا المجلد السياق الثقافى والفكرى الواسع للصراع بين القدماء والمحدثين، حيث يناقش من بين ما يناقش عملياً أساسيين كتبهما مدافعان عن المحدثين وهما كتاب بيرو مقارنة بين القدماء والمحدثين *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ - ١٦٩٧) وكتاب فونتيل استطراد حول القدماء والمحدثين *Digression sur les anciens et les modernes* (١٦٨٨). ويتناولان إمكانية إفاة الشعر الحديث من النقد العام فى المعرفة الذى زعم المحدثون حدوثه فى الفترة بين أزمنة القدماء والحاضر. لا يشك بيرو فى أن الشعر أفاد من هذا النقد، ويذهب إلى أن وظيفة الشاعر تتمثل فى أن يتمتع ويهز قلوب قرائه. وبما أن المعرفة بالقلب البشرى ازدادت، فإن الشاعر للحديث يتميز على أسلافه. لو عاش هوميروس فى عصر لويى الرابع عشر لكتب ملحمة أفضل، وعلى أى حال، قد لا يكون "هوميروس" أكثر من مجرد اسم جماعى لسلسلة من الريسوديات *rhapsodies* المنفصلة لمنشد أو أكثر من المنشدين البدائيين التى تم تجميعها فى النهاية تحت عنوانى الإلياذة والأوديسا. مازالت الطبيعة كما هى، فكما أن الأسود مازالت متوحشة اليوم بالقدر نفسه من التوحش الذى كانت عليه فى عهد الإسكندر الأكبر، لذا فإن خيرة الرجال اليوم لا يقلون موهبة وعبقريّة عن خيرة رجال القدماء. ويوضح بيرو هذا الزعم فى مناقشة لمعاصريه فى كتابه مشاهير الرجال *Les hommes illustres* (١٦٩٧ - ١٧٠٠) الذى ترجمه جون أوزيل بعنوان الطباع

التاريخية المحمودة لأعظم الرجال الذين عاشوا فى فرنسا خلال القرن الأخير  
*Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have*  
*appeared in France, during the last Century* (١٧٠٤ - ١٧٠٥). وعندما يمتدح  
راسين، يعلن أن العبقرية فطرية: "العبقرية هبة الطبيعة التى لا يمكن إخفاؤها، وتظهر  
نفسها فى الأطفال حالما يظهر عندهم العقل تقريباً". وعندما يتطرق بيرو إلى لافونتين،  
يمتدح فيه الأصالة: "لم يستحق غيره النظر إليه على أنه أصيل أكثر من [لافونتين]، وعلى  
أنه الأول من نوعه" (بيرو، مشاهير الرجال، ١، ٢).

بالطبع هناك عبقریات قليلة فى كل عصر، وكان بيرو قد نشر أفكاره عن العبقرية  
فى كتابه *Le Génie* (١٦٨٦)، وهو رسالة شعرية إلى ذلك المدافع الأكثر اعتدالاً  
وقلسفة عن المحدثين، وهو برنار لو بوفيه دو فوننتيل (١٦٥٧ - ١٧٥٧). ويعلن بيرو أن  
العبقرية الحقيقية، التى يمكن أن تتجلى فى الخطابة أو التصوير أو النحت أو الموسيقى أو  
الشعر، لديها القدرة على أن توقد كل عاطفة فى القلب، إنها النار البروميثية التى تم  
الاستيلاء عليها بجسارة من السماء، وما هى اليوم تمنح لأرواح قليلة مختارة تحبها الآلهة.  
ويشرع بيرو هنا فى النظر إلى الشعر والفنون الأخرى فى إطار العاطفة، وليس الشكل،  
ولكن رسالته الشعرية لم تحظ بشهرة واسعة، ويبدو أنها لم يكن لها تأثير كبير. أما تأثير  
قصص الجنيات المشهور بها، فهذه مسألة أخرى.

ترافع فوننتيل عن المحدثين فى كتابه استطراد بحوثات لم يسمح بها بيرو لنفسه،  
ذلك ؛ لأنه سلم بأن الشعر، الذى يعتمد على الخيال، لا يتقدم بالطريقة التى تتقدم بها العلوم،  
وفى حين أن بيرو زعم أن الذهن البشرى هو الذهن نفسه فى كل العصور، أقر فوننتيل بأنه  
يختلف فى البلدان المختلفة نظراً لتأثير المناخ.

الأفكار المختلفة مثل النباتات والزهور التى لا تنمو بالطريقة نفسها فى كل أنواع  
المناخ، ربما كانت تربتنا الفرنسية أكثر ملاءمة لنوع التفكير الذى استخدمه المصريون  
[القدماء] من ملاءمتها لنخيلهم، ودون أن نذهب بعيداً، قد تكون أشجار برتقالنا التى لا  
تنمو هنا بالقدر نفسه من السهولة الذى تنمو به فى إيطاليا دليلاً على وجود ضرب معين من

ضروب الذهن فى إيطاليا لا يتشابه قط مع الضرب الموجود فى فرنسا. ومما لاشك فيه أنه من خلال الارتباط الوثيق والاعتماد المتبادل بين كل أجزاء العالم المادى، لابد أن يمتد اختلاف المناخ، الذى يتجلى بوضوح فى النباتات، إلى المخ ويكون منتجاً فيه بشكل أو بآخر.

(فى لوبوسو، مبحث، ٢).

كان بوهور قد طرح مثل هذه النظرية المناخية فى المحاورات الخاصة بـ "الذهن الجميل" *le bel esprit* فى كتابه محاورات أريست ويوجين *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* حيث الإيحاء بأن ندرة "الأذهان الجميلة" فى البلدان الشمالية ترجع إلى المناخ البارد الرطب، وأن المناخ مسئول عن الطبيعة الخاصة للعبقريّة الفرنسية، وفكرة تأثير المناخ فى التطور الذهنى فكرة قديمة ترجع - على الأقل - إلى أرسطو، وطرحها توماس سبرات Thomas Sprat من بين آخرين على القراء الإنجليز فى فترتنا هذه. ويفتح نقاشه للنقضية فى كتابه تاريخ الجمعية الملكى *History of the Royal Society* (١٦٦٧) ببديهية تطرى على عبقريّة فونتيل: "ليست العبقريّة الإنجليزىة مستقصية ومستقلة استقصاء عبقريّة بعض جيراننا واستدلالهم. (بنجارن، مقالات نقدية، ٢)

نشر كتاب استطراد لفونتيل باعتباره ملحقاً لمبحثه عن الشعر الرعوى بعنوان *Discours sur la nature de l'eglogue* أطروحة حول طبيعة الشعر الرعوى (١٦٨٨) حيث يهتم بوضع أساس نفسى صادق وعقلانى لهذا النوع الألبى القديم، ويتوصل إلى أن التبرير العقلى للشعر الرعوى يتمثل فى المنعة الطبيعية التى يجدها البشر فى وقت الفراغ وفى الحب؛ لذا فإن هذا الشكل من أشكال الكتابة يقوم على الإيهام أو الإيحاء بـ "حياة هانئة لا يشغلها شىء سوى الحب"، (فونتيل، أطروحة). ينبغى أن تكون لغة الرعويات الأدبية بسيطة، وليست فجّة، وينبغى أن تكون عواطف الحب البرىء مهبّية، فهنا تكمن القدرة الخاصة للشعر الرعوى على الإمتاع: "تدهش عندما نجد شيئاً مهبّياً ورقيقاً بطريقة شائعة غير مصطنعة، ولهذا كلما ازداد الشىء تهذيباً دون أن يكف عن كونه طبيعياً، وكلما ازداد التعبير شيوعاً دون أن يصل إلى التكنى، ازداد عمق تأثرنا" (فونتيل، أطروحة).

وعلى خلاف رابان عن الشعر الرعوى، لا يشير فونتنيل إلى الحجة النقدية للقضاء، فتمثل حجة فيما يطلق عليه النور الطبيعي للعقل. ويعلن أنه سيتناول ثيوكريتوس Theocritus وفرجيل (الذين استمد رابان من شعرهما معظم قواعد الشعر الرعوى) مثلما يتناول الكتاب المحدثين، فيلوم ثيوكريتوس لومًا قاسيًا على عدم التهذيب والتكلف. كانت نظرية فونتنيل نظرية بديلة لنظرية رابان. وفي الواقع، لم تكن رعويات أواخر القرن السابع عشر المكتوبة وفقًا لإحدى النظريتين تختلف كثيرًا عن الرعويات المكتوبة وفقًا للنظرية الثانية، إلا أن أفكار فونتنيل، التي تحررت تمامًا من النماذج القديمة، مهدت الطريق لتطور آخر في النظريات الذاتية ليصاحب التطبيع التدريجي للتشريع الرعوى في القرن الثامن عشر.

استجاب المتعصبون للقضاء للتصريحات الحداثية الأكثر تطرفًا التي أدلى بها بيرو بالطبع. فسرعان ما كتب جان دي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) رسالة إلى إيويه *Epître à Huet* (١٦٨٧) يتفق فيها على أن فرنسا تتفوق وقتها في الفنون، ويثني على الكتاب الفرنسيين المحدثين، وعلى غير عادة الفرنسيين في هذه الفترة، يثني على أربوستو وتاسو وكتاب الإيطاليين غيرهم، إلا أنه يؤكد من جديد على أن عند القضاء أفضل نماذج يجب الاقتداء بها. وعندما يكتب عن حياته الأدبية الخاصة، يخبرنا كيف أن أسلوبه كاد يتدمر من جراء محاكاته لشاعر حديث يحظى بتقدير كبير وبارع بشكل مبالغ فيه ومفرط في التتميق لم يذكر اسمه (قد يكون ماليرب Malherbe) إلى أن "أنار هوراس لحسن الحظ بصيرتي".

أضاف جان دي لابرويير Jean de la Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) بعض الملاحظات إلى القسم بعنوان "عن أعمال الذهن" من كتابه *Caractères* (١٦٩٤). وربما كان يفكر في فونتنيل عندما كتب عن كاتب حديث ترئى على أفكار القضاء، إلا أنه عندما اعتقد أنه يمكنه أن يقف على قدميه انقلب عليهم وقدهم، "مثل أولئك الأطفال الذين يضربون مربيتهم عندما يصيرون متبني البنية وأقوياء بفضل اللبن المغذى الذي رضعوه منها" (لابرويير، شخصيات)؛ ذلك لأن لابرويير يرى أن المحك الأساسي للفن لا يتمثل في القواعد، بل في أثره: "عندما يسمو كتاب جيد بذهنك ويلهمه مشاعر سامية وجريئة، لا تنشأ أية قاعدة أخرى للحكم عليه؛ فهو كتاب جيد خطته يد أستاذ". (لابرويير،

شخصيات). وذلك يمنح الذوق سلطة كبرى، ولكن يتضح مما يقوله لابرويرر فى موضع آخر من "أعمال الذهن" إيمانه بوجود معايير متسقة للذوق، وأن الذوق الجيد نادر ندرة العقل فى رأى بوالو:

فى الفن نقطة كمال، كما فى الطبيعة نقطة امتياز أو نصج، والمرء الذى يشعر بها ويحبها لديه ذوق كامل، أما من لا يشعر بها ويحب ما يقل عنها أو يتجاوزها؛ فلهذه ذوق معيب، ومن هنا يوجد ذوق جيد وذوق سيئ، ولنا الحق فى الجدل حول أذواقنا... قلة هم الذين يجتمع عندهم النقاء الفطرى والذوق السليم والحسن النقدى الحصيف.

(لابرويرر، طباع)

لفت كتاب فونتيل استطراد حول القدماء والمحدثين انتباه سيرر ولسم تمبل Sir William Temple (١٦٢٨ - ١٦٩٩) الذى تعد مقالاته عن المعرفة القديمة والحديثة (فى متووعات *Miscellanea* ١٦٩٠) استجابة لكل من فونتيل والمناصرين الإنجليز للعلم الحديث والمتعصبين للجمعية الملكية، واستثار فى الوقت المناسب ردى وتون Wotton وبنطلى Bentley، اللذين تمخضا بدورهما عن كتاب سويقت Swift معركة الكتب *Battle of the Books* (١٧٠٤). وعلى الرغم من أن تمبل يعلن فى بداية مقاله أن أحد بواعثه يتمثل فى سخطه على "انتقاد [فونتيل] للشعر القديم وتفضيله للجديد"، إشاراته للشعر كانت فى أقصر مناوشة مع نقاد إمعات عندما يستفهم استفهامًا بلاغيًا عما إذا كانت تحليلات بوالو تملو على تحليلات فرجيل، ويضيف، إذا تم الإقرار بذلك، "سأسلم عندئذ بأن جوندبير Gondibert تفوق على هوميروس، كما يبدو، وأن الشعر الفرنسى الحديث تفوق على كل شعر القدماء" (سبنجارن، مقالات نقدية، ٣).

يؤجل تمبل النقاش الأشمل لمثل هذه القضايا إلى مقالاته عن الشعر (فى كتابه متووعات أيضًا، ١٦٩٠)، حيث ينتقص بالطريقة الإنجليزية المعهودة من الإتقان الفرنسى للقواعد؛ لأن "هناك شيئًا فى عبقرية الشعر شديد للحرر ولا يمكن تقييده بمثل هذه القواعد"، كما يقول. ويلاحظ - علاوة على ذلك - أن وضع القواعد فى حد ذاته علامة على

الانحطاط الأدبى: "لا أعرف هل ظهر شاعر عظيم فى اليونان بعد أن وضع أرسطو قواعد ذلك الفن، ولا فى روما بعد أن وضع هوراس تلك القواعد التى لم يزعم أى من محدثينا أنه وضع أفضل منها". وهو يقيم المزايا النسبية للشاعرين البارعين هوميروس وفرجيل تقييما تقليديا، وينصب بطريقة لا تقل تقليدية ميزان القوى الضرورى للشعر الحقيقى: "بالإضافة إلى حرارة الابتداع وحيوية الابتكار، ينبغى أن تكون هناك برودة المعنى الجيد وسلامة الحكم... ينبغى أن يكون فى القصيدة الأصلية شىء سام وعادل، مدهش ومستساغ". ومثل رابان، يعبر عن ازدرائه للشعر الغنائى، ومثل رابان، يشكو من أن الشعر الحديث ليس به إلا "سلامة اللغة أو الأسلوب" فى مقابل "الاستعداد النفسى والقوة" عند القدماء (سبنجارن).

ترد أكثر ملاحظات تمبل تأثيرا، وفى نظر القراء الإنجليز الأكثر أصالة، فى أثناء مناقشة القدم الغائر للشعر، عندما يشير إلى الشعر "الجرمانى القديم" runic لإسكندنافيا القديمة. زودت هذه الإشارات بالإضافة إلى مقتطفات من مقالة أخرى لتمبل بعنوان عن الفضيلة البطولية قراء القرن الثامن عشر بأول إطلالة مثيرة على الأدب الشمالى. فالعبريون والإسكندنافيون القدامى واليونان والرومان الذين يكتب عنهم تمبل فى مقالته عن الشعر ربطوا الشعر بطرائق مختلفة بالنبوءة أو السحر، إلا أنه يعلن أن الشعر ليس نتاج وحى إلهى، بل يرجع إلى "الامتياز الأعظم للمزاج الطبيعى أو أعظم تدفق للعبقرية الفطرية" (سبنجارن). ويطور النظرية المناخية المألوفة القديمة، ولكنه، خلافاً لسبرات Sprat، يقول بأن أثر المناخ الإنجليزى يجعل الشخصية القومية زنبقية ومتنوعة مما يوفر تلك الثروة من الأمزجة المتنوعة التى يتم تقديمها على خشبة المسرح الإنجليزى.

المناخ عامل مهم كذلك عند جون دنيس John Dennis (١٦٥٧ - ١٧٣٤)، وفى كتابه *النقاد المنصف* *The Impartial Critic* (١٦٩٣) يفصل بعض أعراف المسرح اليونانى التى "إن تلقى ترحيباً بيننا، نظراً لاختلاف ديننا ومناخنا وعادتنا"، ويجادل أيضاً بطريقة أقل إقناعاً بأن موضوع الحب، الذى يكاد يكون موضوعاً عاماً فى المسرح الإنجليزى، قلما يمكن عرضه على المسرح اليونانى دون الإخلال بمبدأ إمكان الحدوث،

نظرًا لما إذا كان موقع الأحداث يقع بوجه عام في بلدهم أو في بلد أكثر دفئًا" (سبنجارن، مقالات نقدية).

تتمثل أهمية دنيس الكبرى في أنه المدافع الإنجليزي الأساسي عن السامي في تلك الفترة. حدد مقاصد أطروحته الطموح، ترقية الشعر الحديث وإصلاحه *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (١٧٠١)، بالإشارة إلى الصراع الفرنسي بين القدماء والمحدثين: يلاحظ دنيس أن بوالو، الذي تبين التفوق الفعلي للشعراء القدامى، أخطأ في استنتاجه أنهم يتفوقون على المحدثين بالطبيعة، وأن بيرو، الذي يحجم عن الاعتراف بأى تفوق طبيعي للقدماء، أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلي، بأى تفوق طبيعي للقدماء أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلي، وينوى دنيس من جانبه أن يظهر أن تفوق الشعراء القدامى كان مستمدًا من دمج الدين بالشعر، وأن "المحدثين، من خلال دمج الشعر بالدين الموحى لنا في كتاب مقدس، يمكنهم الوصول إلى مكانة تضاهي مكانة القدماء" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

يبحث دنيس في طبيعة العبقريّة الشعرية ويستخدم أفكار لونغينوس لبناء نظرية في الشعر تقوم على العاطفة، ويذهب إلى أن كل فن تعبير عن العاطفة، يهدف إلى إثارة العاطفة لدى شبيب الذهن ويهينه، وكلما ازدادت العاطفة تحسن الشعر، وأرفع فن - وهو السامي - تعبير عن أكثر العواطف حماسًا. وكما علمنا لونغينوس، يتم إدراك السامي من خلال آثاره على أذهان البشر ومشاعرهم: "يولد فيهم الإعجاب والدهشة، كبرياء نبيل وعافية نبيلة، وقوة لا تقهر، ناقلاً النفس إلى حالة من الانبثاق بعيداً فوق وضعها العادي، وهي نشوة وكمال للطرب ممزوجاً بالدهشة" (دنيس، نفسه). وبما أن الموضوعات الدينية تمنحنا عواطف متحمسة أكثر اطراداً وأكثر قوة من أى موضوعات أخرى، ينبغي على الشاعر الحديث أن يتحول إلى هذه الموضوعات، متخذًا ملتون قدوة كبرى له، علاوة على ذلك، ما دامت المسيحية صادقة والوثنية الكلاسيكية زائفة، فللشاعر الحديث الفضل على القديم.



في عمل غير مكتمل لا يقل طموحًا: "أساس النقد في الشعر" (١٧٠٤)، يشرح دنيس في تحليل أنواع العاطفة المتحمسة، التي يعتقد أنها ستة أنواع: الإعجاب والذعر والرعب والطرب والحزن والرغبة. كما يطور نقده لملتون بمزيد من التفصيل، فيعدد جماليات الفردوس المفقود وعبوبها بالمقارنة بالملاحم الأخرى، فيقارن على سبيل المثال وصف الجحيم عند هوميروس وفرجيل وملتون، مثبًا على وصف ملتون، كما يتبى على الشاعر الحديث العظيم ملتون لأنه أخل بقواعد أرسطو عن عمد وتجاوزها.

لاحظ أن أرسطو استمد قواعده في الشعر الملحمي التي أورثنا إياها من تأملاته في هوميروس. وهو يعرف جيدًا أنه عند هوميروس يقع الحدث في الأساس بين إنسان وإنسان؛ لأن أخيل وهكتور هما الشخصيتان الأساسيتان، وما الآلهة إلا شخصيات ثانوية بالنسبة لهما. لذلك قرر أن تكون شخصياته الأساسية الشيطان من جانب والإنسان من الجانب الآخر، والشيطان هو البطل حقًا؛ لأنه هو الذى ينتصر. وكل الشخصيات فى ملحمة، باستثناء اثنتين، إما شخصيات مقدسة، أو جهنمية. لذلك لا يمكن إخضاع معظم الشخصيات، وخاصة إحدى الشخصيات الرئيسية - المختلفة تمامًا عما تصوره هوميروس أو أرسطو - لقواعدهما، سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الأحداث.

(دنيس، الأعمال النقدية، ١).

ملتون عبقرية جريئة كتب "أرفع قصيدة، وإن لم تلتزم بالقواعد، أنتجتها قريحة إنسان"، إلا أنه لم ينجح إلا فى "الفردوس المفقود"؛ لأن دنيس يعتبر الفردوس المستعاد فاشلة بالمقارنة بالأولى. ولكن البشر الذين يتطلعون إلى كتابة شعر نبيل فى حاجة إلى القواعد، وينتقل دنيس إلى وضع هذه القواعد وفقًا لنظرياته الخاصة بالعواطف الحماسية، وتفوق الأفكار الدينية على الأفكار الدنيوية، والغاية العظيمة للفن التى يتم تصورها على ضوء المثال الأفلاطونى؛ لأنها تتمثل فى "إصلاح الانحطاط الذى ألم بالطبيعة البشرية من جراء السقوط من الجنة، وذلك من خلال استعادة النظام" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

قدم دنيس مسحًا لعصرى درايدن وبوب، كما فعل تشارلز جيلسون Charles Gildon (١٦٦٥ - ١٧٢٤). فعام ١٦٩٤، حرر جيلدون مجلدًا من رسائل ومقالات

متنوعة، يشمل بعض أعماله التي ينضم فيها لمعركة الكتب إلى جانب بيرو، بالإضافة إلى "رد الاعتبار"، لشكسبير وكاولي Cowley و وولر Waller، وخطاب "الشعراء المحدثين ضد الشعراء القدامى". وتحتوى هذه المجموعة على خطاب مشكوك فى اسم صاحبه بعنوان "نفاة عن الفردوس المفقود"، يعدّ خطوة مبكرة على طريق نمو شهرة ملتون. ويُلَمَّح كاتب هذا الخطاب إلى تفسير فيزيولوجى للخيال (الذى ينظر إليه دومًا فى تلك الفترة على أنه بصرى) عندما يتفكر فى أن قدرة ملتون الخيالية الذهنية كانت لازمة عمائه المادى، الأمر الذى جعله "قادرًا" على تأملات داخلية مضنية متواصلة لا يمكن أن يقدر عليها من يرى بعينه" (سبنجارن، مقالات نقدية، ٣). تنتقص إسهامات جيلدون الأكيدة فى مجموعة المقالات التى نشرت عام ١٦٨٤ من قدر القواعد بوجه عام، إلا أن عمله اللاحق، الكامل فى فن الشعر، *The Complete Art of Poetry* (١٧١٨) يمسوّغ "ضرورة استخدام القواعد فى الشعر". وبينما كان يصبح ضد التيار النقدى فى إنجلترا فى عهد الملك جورج الأول، كان يصر على أنه "ليس لأى محدث فضل سوى ما يدين به للقواعد وسابقه من القدماء"، ويزعم أن ذلك يسرى على الشعراء والنقاد على حد سواء؛ لذا كان العمل الوحيد من النقد الحديث الجدير بالملاحظة هو "قصاص [أديسون] الممتاز لميلتون، الذى يسترشد بقواعد أرسطو والنقاد السابقين فى كل شيء" (درايم Durham، مقالات نقدية).

## أديسون وبوب .... رائعة من نوعها

(أديسون، مجلة سيكتاتور، عدد ٢٥٣، عن مقالة في النقد لبوب)

كان الفحص الذي يشير إليه جيلدون عبارة عن سلسلة مكونة من ١٨ مقالاً نشرت في مجلة سيكتاتور *Spectator* أسبوعياً بداية من يناير حتى مايو ١٧١٢. وأعلن أديسون في بداية السلسلة أنه سيفحص الفردوس المفقود وفقاً لقواعد الشعر الملحمي؛ لذا فإن المقالات القليلة الأولى (أعداد ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٧٩، ٢٨٥) التي تتبع صراحة منهجى أرسطو - "أفضل النقاد" وفقاً لمجلة سيكتاتور عدد ٢٩١، ولويسو انظر القسم الأول من هذا الفصل أعلاه - تتناول على الترتيب الخرافة أو الحدث، الطباع أو الأخلاق، العواطف، واللغة في قصيدة ملتون. فتحت هذه العناوين يقيم أديسون أحكامه وفقاً لما يصفه بأنه متطلبات أرسطو الخاصة: على سبيل المثال، ينبغي أن يكون حدث القصيدة الملحمية وحيذاً وكاملاً وعظيماً، وينبغي أن تكون لغتها واضحة العبارة وسامية. ولكنه عندما يتحسس لموضوعه، يثبت فكرة حديثة عن الخيال وإعجاباً بالأصالة. ويلاحظ في العدد ٢٧٩ من المشاهد أنه في حين أن هوميروس وفرجيل قدما شخصيات طباعها معروفة، على نحو شائع، شخصيات ملتون في الغالب الأعم تقع خارج الطبيعة، وكان عليه أن يشكلها من إبداعه الخاص. وتطلب من شكسبير عبقرية أكبر عند رسم شخصية كاليبان Caliban من رسم شخصية هوتسبير Hotspur أو يوليوس قيصر. فاضطر أن يصور الأولى من خياله الخاص، أما الثاني فربما تم تصويره وفقاً للموروث والتاريخ والملاحظة؛ لذا كان من الأسهل على هوميروس أن يجد عواطف مناسبة لمجلس من قادة الجيوش اليونان من أن ينوع ملتون مجلس الجحيم عنده بشخصيات مناسبة وأن يلهمها بمجموعة متفاوتة من العواطف. وغراميات ديدو Dido وإينياس Aeneas مجرد صور مما حدث بين أشخاص غيرهم. أما آدم وحواء، قبل السقوط، فكانا فصيلة مختلفة عن فصيلة البشر الذين انحدروا منهما، ولا يمكن إلا لشاعر ذى إبداع لا حد له وقريحة لا نظير لبراعتها أن يملأ حوارهما وسلوكهما بمثل هذا العدد من الظروف البارعة طوال حالة البراءة التي ميزتها.

كان درايدن قد أثنى على شخصية كاليبان عند شكسبير قبل ذلك بما يزيد على ثلاثين عاماً، إلا أنه ذهب إلى وجود قدر من التراث الشعبي والملاحظة في إبداع هذه الشخصية.

في اثنتى عشرة مقالة متأخرة من مقالاته عن الفردوس المفقود (بداية من العدد ٣٠٣)، يتناول أديسون كل نشيد من أناشيد القصيدة بدوره؛ ليبين "أن بعض الفقرات جميلة لكونها سامية، وبعضها لكونها رقيقة، وبعضها لكونها طبيعية، وأياً منها تركبها العاطفة، وأياً الأخلاق، وأياً الفكرة، وأياً التعبير"، وأيضاً "كيف أن عبقرية الشاعر تتألق بالإبداع المواتى أو الإشارة الضمنية البعيدة أو المحاكاة الحسيفة، وكيف أنه قد أوطر هوميروس أو فرجيل ورفع خيالاته من خلال استغلاله للعديد من الفقرات الشاعرية في الكتاب المقدس" (المشاهد ٣٦٩). وهذه المقالات الاثنتا عشرة كافية للغاية لأن ترجح على أثر عدد المشاهد رقم ٢٩٧، الذى تم فيه تفصيل عيوب الفردوس المفقود ونقائصها؛ ذلك لأن مهمة أديسون كناقد أصيل على غرار درايدن تتمثل فى "التركيز على الامتيازات وليس النقائص، فى اكتشاف الجماليات المستترة لكاتب ما، وأن ينقل للعالم ما هو جدير بملاحظته".

وبما أن مقصد أديسون يتمثل فى بيان أن الفردوس المفقود رائعة ولا تقل عظمتها عن ملاحم هوميروس وفرجيل، يواصل اتخاذ أرسطو مرشداً له، ولذا يقول فى العدد رقم ٣١٥ من المشاهد: "يلاحظ أرسطو أن حكمة القصيدة الملحمية ينبغى أن تزخر بالأحوال المعقولة والمدهشة فى الوقت نفسه، أو على حد قول النقاد الفرنسيين، ينبغى ملء الحكمة بالمكن والعجائبي، وهذه القاعدة جليلة جلال أية قاعدة أخرى وعادلة عدلها فى فن الشعر عموماً عند أرسطو". ونجد هذا الجمع المتناقض ظاهرياً للصفات عند هوميروس وفرجيل وملتون على السواء، ويؤلف إدهاشاً ممتعاً عند القارئ: "أكثر العواطف إمتاعاً التى يمكن أن تتولد فى ذهن الإنسان، ألا وهى الإعجاب". ونجد هنا، كما فى مواضع أخرى متكررة من المقالات التى تتناول الفردوس المفقود، نجد أديسون يوحى بلوبوسو، إلا أن لونجينوس هو الناقد الذى يتكرر ذكره فى العادة بعد أرسطو؛ إذ يجد أديسون مراراً وتكراراً فى ملتون الأساليب والصفات التى امتدحها لونجينوس عند هوميروس، وهو يؤكد دوماً على سمو ملحمة ملتون.

كان سمو ملتون نتاج عبقريته، إلا أنه يمتلك معرفة وقريحة كذلك؛ فهو ينتمى إلى تلك الفئة من العباقرة أمثال أفلاطون وأرسطو وفرجيل وشيشرون الذين "شكلوا أنفسهم من خلال القواعد وأخضعوا عظمة مواهبهم الطبيعية لتقويمات الفن وقيدوه" (سبكتاتر ١٦٠). يميز أديسون فى هذه المقالة ذلك النوع من العباقرة عن العباقرة الطبيعيين العظماء الذين "لا يمكن تنظيمهم وتدمرهم قواعد الفن"، فى أعمالهم يتجلى شئ برى ومغال على نحو نبيل، وهو "أكثر جمالا بكثير من كل الزخرفة والتعذيب لما يطلق عليه الفرنسيون الذهن الجيد الذى يقصدون به عبقرىاً يهذب الحوار والتكامل وقراءة أكثر الكتاب رفعة". ومن ناقلة القول إن شكسبير عبقرى من أعظم هؤلاء العباقرة الطبيعيين، ولكن فى العصور القيمة كانت العبقرية الطبيعية بارزة على وجه الخصوص عند الكتّاب "الشرقيين" للعهد القديم، وبالطبع عند هوميروس. يستملح أديسون الصفات البدائية لهوميروس التى ينقل لنا أثرها بلغة تصويرية: "إن قراءة الإلياذة تشبه السفر عبر بلد غير مأهول؛ حيث ينعم الخيال بآلاف المناظر البرية من الصحارى والمستنقعات الواسعة غير المزروعة والغابات الهائلة والصخور والأجراف التى لعبت بها يد الطبيعة". أما الإنيادة لفرجيل فتشبه حديقة جميلة منظمة تنظيماً حسناً، ومسح الكائنات لأوفيد عبارة عن "أرض مسحورة"، "لا نرى فيها شيئاً سوى مشاهد السحر حولنا" (سبكتاتر، ٤١٧).

ترد هذه المقارنات فى مقالات أديسون بمجلة سبكتاتر التى تتناول مباهج الخيال (ستم مناقشتها بالتفصيل فى مقال لاحق فى هذا الكتاب)؛ حيث تعود النشاء على شكسبير باعتباره شاعراً جعله "جنوح خياله النبيل" قادراً على "النجاح فى موضوع لا يسانده فيه إلا قوة عبقرية". فهو أعظم أستاذ لما يطلق عليه أديسون، متبعاً فى ذلك درايدن، "النوع الجنى من الكتابة"، أى الفن "الذى تختفى فيه الطبيعة عن أنظار الشاعر، وينعم خيال قارئه بشخصيات وأفعال أشخاص أكثرهم ليس له وجود إلا ما يمنحهم إياه". وعندما يبدع الشاعر كائنات خيالية مثل الجنيات والساحرات والشياطين والتجريدات المشخصة "يجب أن يعمل كلية بناء على إبداعه الخاص"؛ لذا فإن الاعتماد على الخيال أصعب طرائق الكتابة، ففى مثل هذا النوع من الكتابة يظهر الخيال كامل طاقاته الإبداعية و"يصنع عوالم

جديدة من غندياته، ومن خلاله تساق كما هو الحال إلى خلق جديد". ينبغى على من يود أن ينجح فى الطريقة الخيالية للكتابة أن يكون "متمرنا للغاية فى الأساطير والخرافات والرومانسات القديمة وحكايات المربيات والعجائز حتى يصادف أهوانا الطبيعية ويلاطف تلك الأفكار التى تشربناها فى طفولتنا" (سبكتاتر ، ٤١٩).

إن الفزعة البدائية الرقيقة المضمرة لهذه الملاحظات على الطريقة الخيالية فى الكتابة يطبقها أديسون فى مقالاته المبكرة عن الحكايات الشعرية التقليدية على الأشكال الأكثر بساطة من الشعر الرومانسى. وفى العدد ٨٥ من مجلة سبكتاتر يمتدح قصة "الطفلان فى الغابة" (أى "رضيعان فى الغابة") باعتبارها "صورة بسيطة جلية للطبيعة، خالية من أية حيل أو زخارف فنية، وحكايتها قصة تراجيدية جميلة، ولا تمتع إلا لأنها صورة للطبيعة" (المشاهد، ١). وفى العددين ٧٠ و ٧٤ يقدم لنا مناقشة أكمل ومحدًا أعلى للحكاية الشعرية التى لا نكل عنها شعبية، ألا وهى حكاية "طراد الفارس" Chevy Chase التى ينقدها وفقًا لقواعد الشعر البطولى التى وضعها لوبوسو ونقاد محدثون غيرهم، ويستخرج أوجه شبه كاشفة بين الإنبادة والقصص الشعرى البطولى للعصور الوسطى الذى يعلن أن عواطفه "طبيعية وشعرية للغاية، وثرية بالبساطة الرائعة التى نعجب بها عند أعظم الشعراء القدامى". ويختتم قوله بـ: "لو كانت هذه الأغنية قد كتبت بالطريقة القوطية - التى يستطيعها كل ظرفائنا الصغار، سواء أكانوا كتابًا أم قراء - لما راقت لذوق كل هذه العصور، ولما أمتعت القراء بمختلف طبقاتهم وأحوالهم". وهذا الاستخدام لصفة "قوطى" محير ومتحد: فيؤكد أديسون أن حكاية "طراد الفارس" ليست "قوطية" - أى أنها ليست رديئة - رغم أنها تنتمى للفترة الوسيطة أو "القوطية".

من الواضح أن "الأسلوب القوطى" الذى استهجنه أديسون استهوى الولع "القوطى" بالملح الذكية [الإيجرامات] وحذقات الإبداع الظريف turns of wit والمجازات الطريفة المفتعلة forced conceits التى يستكرها أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر، ويشمل هذا الأسلوب كل طرائق الكتابة التى ناقشها أديسون فى المقالات المبكرة فى مجلة

سبكتائر بداية من العدد ٥٨ إلى العدد ٦١؛ حيث أرخ وحلل "الإبداع الزائف" قديمه وحديثه بكل صوره وأنواعه بما فيها القصائد المطرزة<sup>(\*)</sup> acrostics وقصائد الصورة<sup>(\*\*)</sup> emblem poems التى تتخذ أشكالاً طباعية وقصائد التجنيس بالقلب<sup>(\*\*\*)</sup> anagrams والتوريات. وفى ختام المقالة الواردة فى العدد ٦١ من المجلة يعلن أديسون أن الطريقة الوحيدة لاختبار عمل أدبى تتمثل فى ترجمته إلى لغة أخرى: فالإبداع الزائف يقوم على التشابه بين الكلمات ولا تمكن ترجمته، أما الإبداع الأصيل فتمكن ترجمته لأنه يمكن فى تشابه الأفكار وتوافقها. ويستشهد بلوك Locke فى الفرق بين الإبداع والحكم، ويقبل وصف لوك للإبداع بأنه تجميع سريع ومتنوع لتلك الأفكار "التي يمكن إيجاد أى تشابه أو توافق بينها يمكن من خلاله تشكيل صور متمعة ورؤى مستساعة فى الخيال"، إلا أنه يتجاهل السياق المستكر الذى ورد فيه وصف لوك، ويضيف فقرة مهمة: "ليس كل تشابه فى الأفكار هو ما تسميه إبداعاً، إلا إذا كان تشابهاً يتمتع القارئ ويدهشه". كما يلاحظ أديسون أن التشابه ليس وحده الذى يولد الإبداع، فأحياناً يولده تقابل الأفكار.

بالإضافة إلى الإبداع الزائف والإبداع الأصيل، يرى أديسون نوعاً مزدوجاً من "الإبداع المختلط" يتمثل شق منه فى تشابه الأفكار والشق الآخر فى تشابه الكلمات، وهو تولى بين التورية والإبداع الأصيل: "يطالب العقل بنصفه والمبالغة بنصفه الآخر". تذخر أعمال "أوفيد" و"كاولي" و"ولر" بكثير من هذا النوع المختلط من الإبداع، والإيطاليون، حتى فى شعرهم الملحمى، يستخدمونه بكثرة، ولدى هوراس ودرابن قدر قليل منه، أما فرجيل وسبنسر Spenser وملتون فعبقريتهم تتجاوزهم بكثير. ورفض بوالو وبوهور

(\*) القصائد المطرزة عبارة عن قصائد تشكل فيها مجموعة من الحروف - فى الغالب الحرف الأول من كل بيت - اسماً أو رمزاً أو علامة معينة عند قراءة هذه الحروف تباعاً. (المترجم)

(\*\*) قصائد الصورة عبارة عن صورة مجازية أو رمزية تنقش عليها أبيات شعرية معينة تقدم فى العادة درماً أخلاقياً. (المترجم)

(\*\*\*) التجنيس بالقلب كلمة أو عبارة يتم تشكيلها من إعادة ترتيب كلمة أو عبارة معينة مثل: جمال ومبكر، ومبكر ومكبر. (المترجم)

الإبداع المختلط؛ بحجة أن الصدق أساس الإبداع، ولا يمكن أن تكون الفكرة التى لا تقوم على حسن المعنى قيمة: "تلك هى الطريقة الطبيعية فى الكتابة، تلك البساطة الجميلة التى نعجب بها أياً إعجاب فى إبداعات القدماء". وعندما يهاجم أديسون المجازات الطريفة اللفظية المفتعلة، يضم نفسه لطائفة النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، فى وقت مبكر وقت صدور العدد الخامس من مجلة سبكتاتر ، أيد أديسون، عند هجومه على سخافة الأوبرا الإيطالية، رأى بوالو القائل بأن بيت شعر من أشعار فرجيل يساوى كل بهجة ناسو. إلا أن هناك نقطة مهمة لم يتبع فيها أديسون بوالو، وهى دفاعه عن الهجاء. فيعلن فى العدد ٢٣ من مجلة سبكتاتر أن : "الأهجيات المقذعة lampoons والهجاء لا تُكتب بفطنة واستعداد نفسى، مثل السهام المسمومة التى لا توقع إصابات فحسب، بل تجعلها غير قابلة للشفاء... يا لبشاعة الإبداع عندما لا تخفقه الفضيلة والإنسانية". لا يذكر أديسون اسم أى كاتب هجاء حديث فى هذه المقالة، ولو كان أديسون يضع كاتباً معيناً نصب عينيه، فربما كان سوفيت، ومن المؤكد أنه لم يكن بوالو. فأديسون يكتب دائماً عن بوالو بإعجاب كبير، ومن علامات تقدير أديسون لشاعر أصغر منه استحضاره لبوالو فى العدد رقم ٢٥٣ من مجلة سبكتاتر؛ حيث يعرض فيه قصيدته مقالة فى النقد لألكسندر بوب.

قصيدة بوب هذه، تمثل فن الشعر بقدر تمثيلها لفن النقد؛ ففى شكلها ومضمونها تتنافس على المقارنة بكتاب فن الشعر لبوالو وكتاب فن الشعر لهوراس، وتحاكيهما عن عمد من آن إلى آخر. فبوب، مثل سابقيه العظميين، يُجسّد آراءه النقدية عندما يقدم على سبيل المثال نصيحة عن العروض، يعلن فى البداية مبدأه "يجب أن يبدو الصوت صدى للمعنى" (البيت رقم ٣٦٥)، ثم يوضحه:

عندما يجاهد أجاكس ليلقى صخرة ناء بتقلها

يئن البيت ، وتتحرك الكلمات بطيئة



يختلف الأمر عندما تجوب كامبلا السريعة السهل  
وتطير فوق أعواد الذرة المنتصبة وتمر بسرعة عبر البحر  
(٢، الأبيات ٣٧٠ - ٣٧٣)

ليست مقالة فى النقد، مثل معظم غيرها من نقد بوب أو معظم نقد درايدن، عملاً  
ملحقاً كمقدمة لعمل شعرى من أعمال الشاعر، كما أنها ليست أطروحة منهجية. فهى تمتاز  
بطريقة استطرادية سهلة فى العرض، كما لو كانت محادثة جادة مفعمة بالحياة تدور حول  
بعض الكلمات الأساسية: الطبيعة والإبداع والحكم.

فى افتتاحية هذه القصيدة، يتساءل بوب إذا كانت الأحكام الصادقة عن الأدب ممكنة،  
نظراً لسعة تنوع الفهم البشرى، إلا أنه يجب بيقية بأن هناك معياراً للطبيعة يمكن أن يقاس  
عليه صدق الأحكام النقدية؛ فالطبيعة معيار لا يصيبه التغير، والشعر يحاكي الطبيعة، أى  
أنه يحاكي النظام الكونى للأشياء:

اتبع الطبيعة أولاً، وصغ حكمك  
وفقاً لمعيارها العادل الذى لا يتغير  
الطبيعة المعصومة مازالت تنير نوراً مقدماً  
نور واضح كونى لا يتغير  
عليها أن تمنح الحياة والقوة والجمال لكل شىء  
فهى مبتدأ الفن وغايته ومحكه على السواء .  
(٢، الأبيات ٦٨ - ٧٣)

كما أوضح رابان وآخرون، كانت مبادئ تلك النظام الطبيعى التى يجب أن يكون  
عمل الشاعر انعكاساً لها إذا كان عليه أن يحاكي الطبيعة - نقول كانت تلك المبادئ مثالية  
بسهولة فى القواعد القديمة:

تلك القواعد التى تم اكتشافها، لا ابتداعها، قديماً  
هى الطبيعة بعينها، إلا أنها الطبيعة فى نظام  
(٢، البيتان ٨٨ - ٨٩)

يرى بوب أن فرجيل وجد الطبيعة، كما وجدها هوميروس وجهين لعملة واحدة، وإذا تبنى شاعر حديث الموضوع جيداً سيتوصل إلى الاكتشاف نفسه:

تعلم إذن أن تبجل القواعد القديمة تبجيلاً تستحقه  
فإن تحاكي الطبيعة يعنى أن تحاكيها<sup>(\*)</sup>.  
(٢، ١٣٩ - ١٤٠)

بعد أن يقول بوب ذلك، يتفق مع رابان والآخرين على وجود نعمة لا اسم لها  
لا يمكن الوصول إليها من خلال الامتثال للقواعد:

هى، دون أن تمر من خلال الحكم، تكسب  
القلب، وتصل إلى كل غايتها مرة واحدة....  
تلك فى العادة حيل تبدو أخطاء  
هوميروس لا يخطئ، بل نحن الذين نحلم.  
(٢، ١٥٦ - ١٥٧، ١٧٩ - ١٨٠)

إن ختام هذه الحركة الأولى وذروتها من "مقالة فى النقد" تعبير نبيل عن تبجيل يكاد  
يتخذ طابع التقديس للقديس، ويلزم بوب نفسه بإرشادهم كتلميذ وديع:

ما زال كل معبد قديم منتصباً وأشجار الغار الخضراء تكلمه  
لا يمكن أن تطالها أيادى منتهكى المقدسات....  
مرحى لكم أيها الشعراء الجوالون الفاتزون  
يا من ولدتم فى أزمنة أسعد من زماننا  
يا أيها الورثة الخالدون للنشاء الكونى!  
يا من تترايد مكارمكم على مر العصور  
جداول تنحدر لأسفل، فتوسع مجراها مع انسيابها  
(٢، ١٨١ - ١٨٢، ١٨٩ - ١٩٢)

(\*) المقصود محاكاة القواعد القديمة . (المترجم)

يلى ذلك قسم طويل يبحث فيه بوب فى الأسباب التى تعوق الحكم السليم فى الشعر، ويطلق فيه بوب العنان لولعه بالهزاء، إلا أنه يواصل إيضاح مبادئه الإيجابية التى يربطها دوماً بمعيار "الطبيعة":

الإبداع الأصيل يرتدى حلل الطبيعة  
ما تم التفكير فيه عادة، إلا أنه لم يجد التعبير عنه بمثل هذه الجودة،  
ما نجده صدقه مقنعا من أول وهلة  
يعيد إلينا صورة ذهننا

(٢، ٢٩٧ - ٣٠٠)

يشمل "الإبداع الأصيل" هنا كل النشاط الإبداعي للشاعر الذى يؤثر على القارئ بليمان فورى بنور الطبيعة الواضح الكونى. هناك مقطوعة سابقة فى "مقالة فى النقد" تبين أن الإبداع لا ينبغى أن يقدم نقيضاً للحكم، كما أعلن لوك وتبعه فى ذلك بعض نقاد الأدب، بل هو مكمل له:

الإبداع والحكم فى تصارع دوماً  
على أن القصد منهما أن يساعد بعضهما بعضاً، مثل الرجل وزوجته

(٢، ٨٢ - ٨٣)

يختتم بوب هذه القصيدة برسم صورة لشخصية الناقد المجيد وتاريخ وجيز للنقد بداية من أرسطو حتى عصر بوب، عندما "ازدهرت المعرفة النقدية فى فرنسا ازدهاراً كبيراً"، ثم يقول:

تلتزم بالقواعد تلك الأمة التى خلقت لخدمتها،  
ومازال بوالو يتمایل متودداً لهوراس.  
لكننا نحن الإنجليز المشجعان ازدينا القوانين الغريبة،  
وظللنا غير مقهورين وغير متمدينين

متمحمسين لحريات الإبداع جسورين

مازلنا نتحدى الرومان، كما تحديناهم فى القدم

(٢، ٧١٣ - ٧١٨)

حتى يدبر بوب تعبيراً قومياً من الوجهة الثقافية ضد الفرنسيين، قرن نفسه مؤقتاً وبطريقة غريبة بالبريطانيين القدماء الذين كانوا يدهنون أجسامهم بالصبغ الأزرق لنبات الوسمة، إلا أن مبادئه النقدية الخاصة تتوافق كثيراً مع بوالو.

ربما نجد أبرز ولاء لبوالو فى كتابات بوب فى خطاب إلى الناشر الذى نشره كتمهيد لـ *الدنسيادة ملحمة المغفل* *The Dunciad Variorum* (١٧٢٩) حيث يوصف الفرنسي [بوالو] بأنه "أعظم شاعر وألمع النقاد قريحة فى عصره وبلده"، ويرد مضمرًا أن بوب سيكون نظير بوالو فى إنجلترا باعتباره هجاء "بريئاً" (أى موضوعياً وخالياً من الحقد). وهذا الخطاب الذى ينسب لوليم كليلاند، وإن كتبه بوب نفسه، يدافع عن الهجاء دفاعاً أخلاقياً تقليدياً ويجادل بأن سلاح الهجاء يمكن أن يصارع ضد بعض أنواع الخطأ ولولاه قد تمر دون عقاب: "لا يمكن للقانون أن يصدر أحكاماً إلا فى الوقائع الواضحة، أما الأخلاق وحدها فهى التى بإمكانها أن تنتقد نيات الأذى؛ لذا بالنسبة للدميسة المستترة أو السهم الذى يصوب فى الظلام، عقاب عام سوى ما يوقعه الكاتب المجيد". بالرغم من ذلك، يرى بعض القراء أن الدنسيادة نفسها تنقّر التبرير الأخلاقى. أعلن أمبروز فيليبس Ambrose Philips فى كودروس: أو تشريح الدنسيادة (١٧٢٨)، أن الذنوبات ليست مصائب، وأن بوبا ليس له الحق الأخلاقى فى الهجوم على الكتاب لمجرد أنهم متبلدو الإحساس ويسحقهم الفقر، ويدافع بوب عن نفسه فى خطاب "كليلاند" بتأكيد على أنه "فى كل العصور، نجد المدعين المزهوين بأنفسهم، إذا كانوا شديدي الفقر أو شديدي التبلد، دائماً موضوعاً لأكثر الهجائين براءة، بداية من كودروس عند جوفينال حتى دامون عند بوالو".

تعدّ محاكمات هوراس *Imitations of Horace* لبوب إلى حد كبير دفاعاً ضمنياً، وأحياناً صريحاً، عن الهجاء، ويعد هذا الدفاع دفاعاً عن شخصية بوب نفسه

وبواعثه؛ ففى رسالة إلى أغسطس (١٧٣٧) يؤكد أن الهجاء "يدأى بالأخلاق الأذى الذى يوقعه من خلال الإبداع" (البیت رقم ٢٦٢)، ويؤكد من جديد على الفائدة الأخلاقية للهجاء بأعظم قدر من الحيوية والنقة وادعاء الصلاح لنفسه فى المحاوراة الثانية من "ختم الأهجيات" (١٧٣٨):

نعم أنا فخور، ويجب أن أكون فخوراً  
عندما أرى الناس لا يخشون الله، ويخشوننى:  
وأنا فى مأمن من قصص الاتهام وأهل الكنيسة والعرش،  
ومع ذلك أمس الناس وأخزيهم بالسخرية وحدها.  
ياله من سلاح مقدس! الباقي للدفاع عن الحقيقة  
وهو كل ما نخشاه حماقة والرذيلة والسفاهة!  
الذى يتم إنكاره على كل الأيادى سوى تلك التى توجهها السماء،  
قد تلهمكم ربة الشعر، ولكن لا بد أن ترشدك الآلهة.

لم يرق شخص بالدفاع الأخلاقى عن الهجاء بمثل هذه البراعة وانتقاد العاطفة مثل ما فعل بوب. ومع ذلك استاء بعض المعجبين به من أن يبدد أعظم شاعر إنجليزى فى جيلهم، من وجهة نظرهم، عبقريته فى سب وزراء الحكومة فى عصره وكتّابهم المأجورين وخدّامهم الآخرين، فى حين أنه مؤهل جيد لكتابة الملحمة القومية التى كان العصر ينتظرها، كما يعتقدون. ويبدو أن بوب نفسه تبين قوة حجّتهم؛ لأنه قبل موته بفترة قصيرة شرع فى كتابة قصيدة ملحمة مكونة من أربعة أناشيد منظومة شعراً مرسلأ، متخذاً الجد الأعلى الأسطورى للبريطانيين بطلاً لها. ولو عاش بوب سنوات أخرى لما كانت الدنسيادة أروع أعماله، بل ملحمة بروتوس *Brutus*. واختيار الشعر المرسل، الذى كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بملتون، كان سيرسخ قصيدته فى التراث الإنجليزى، وبرغم الثبرة القومية التى يختصم بها بوب مقالة فى النقد، فإن نفائسه النقدية تتماشى مع روما القديمة وإيطاليا وفرنسا.

كان بوب أكثر النقاد الرواد فى تلك الفترة اعتداذاً بنفسه، ويمكن لنا أن نزعج أن تقديره العالى على نحو مبرر لشعره صار نوعاً من الاستقامة الخلقية، إلا أن ذلك يسرى

على هجائه أكثر من رعاياته، حيث يمثل الثناء على الذات رافداً مهماً من روافد النقد. ويسرى ذلك على مقالة نشرت دون اسم المؤلف فى العدد رقم ٤٠ من مجلة الجارديان *Guardian* (١٧١٣)؛ حيث يستغل بوب سخريّة شفاقة ليثى على رعاياته، بينما يقدح رعايات أمبروز فيليبس ويعرض بسبنسر، قدوة فيليبس فى هذا المجال. ومسألة المبدأ بين الشعارين تتضح فى تطبيع فيليبس لقصائده الرعوية بإدراج مشاهد ولهجة إنجليزية وتراث شعبى إنجليزى فى مقابل النزعة الأدبية الفخمة التى يفضلها بوب، وكان فرجيل نموذجها الأساسى الذى يسير بوب على دربه. وتعتمد نظرية بوب - التى عرضها عرضاً سريعاً فى هذه المقالة المنشورة فى الجارديان، ويؤن مبادئها بالتفصيل فى "أطروحة عن الشعر الرعوى" نشرت لأول مرة فى أعماله الكاملة عام ١٧١٧، وربما كتبها عام ١٧٠٩ (إن لم يكن عام ١٧٠٤) - اعتماداً كبيراً على النقد الفرنسين المحدثين. وفى "أطروحة عن الشعر الرعوى" يقدم بوب بعض الامتيازات لوصف فونتيتيل النفسى لأصل الشعر الرعوى وبواعثه، إلا أن لب نظرية بوب من عند رابان، يقول بوب:

إن كان علينا أن نحاكى الطبيعة، ربما يفيدنا أن نتذكر أن الشعر الرعوى صورة لما يطلقون عليه العصر الذهبى؛ لذا لا ينبغي علينا أن نصف رعاتنا بالحالة التى نجدهم عليها اليوم، بل كما يمكن تصور الحالة التى كانوا عليها آنذاك، عندما كان خيرة الرجال يشتغلون بهذه الحرفة. (بوب، الشعر الرعوى) الطبيعة هنا "مثل أعلى"، وليست الطبيعة العادية.

يعود بوب إلى النماذج النقدية الفرنسية عندما يثى على لوبوسو فى تصوير ترجمته لـ (إلياذة هوميروس) (١٧١٥)، ويلحق بترجمة الأوديسا (١٧٢٦) "نظرة عامة على القصيدة الملحمية وعلى الإلياذة والأوديسا، مستمدة من لوبوسو"، يهتم بتصدير بوب لـ "الإلياذة" بالأهمية الحيوية للابتكار *Invention* الذى يطلق عليه "أساس الشعر" والابتكار هو قدرة الشاعر على خلق شىء لم يوجد من قبل، فى الواقع هو الخيال بعينه. وللابتكار من الحكم مقام الطبيعة من الفن: "الفن مثل المشرف حسن التدبير الذى يعيش على إدارة ثروات الطبيعة. أيًا كانت المدائح التى يمكن أن يثى بها على أعمال الحكم، لا يوجد فيها أى جمال

لا بدلى فيه الابتكار بدلوته". وابتكار هوميروس منقطع النظير، لذا "تم الاعتراف به أعظم شاعر على الإطلاق". وعندما يتدبر بوب فى ملاحظات درايدن على نار هوميروس، يعلن: "علينا أن نعزى لقوة هذا الابتكار المدهش تلك النار والنشوة منقطعتى النظير، ولهما قوة طاغية عند هوميروس لدرجة أن أى إنسان لديه استعداد نفسى شعري أصيل لا يتمالك نفسه وهو يقرأ شعره بقوة خيال الشاعر تخرج القارئ من ذاته" (بوب، الإلياذة). هذه "النار" تعقد رابطاً بين الشاعر والقارئ، رابطة فعلى إبداع الشعر العظيم وتذوقه.

نالت ترجمة بوب لهوميروس نفسها مكانة كلاسية، وسرعان ما صارت موضوع دراسة مفصلة ومتعاطفة فى مقالة عن أوديسا بوب *An Essay on Pope's Odyssey* (١٧٢٦) لجوزيف سبنس Joseph Spence (١٦٩٩ - ١٧٦٨). يثنى أحد المتحدثين فى مقالة سبنس (لأن المقالة تتخذ شكل المحاوره) على "الذعر الممتع" لخطبة "ممتعة للغاية" فى ترجمة بوب، إلا أن متحدثاً آخر يجد ترجمة بوب لا تصل إلى درجة "السمو الأصيل" عند هوميروس، ذلك السمو الذى لم يكن بالإمكان التعبير عنه إلا من خلال صك مصطلح جديد، وهو "الاستشراق" Orientalism الذى كان يعرف آنذاك بسلسلة من الاقتباس من فقرات سامية فى العهد القديم (سبنس، مقالة عن أوديسا بوب، ٢).

كان سبنس ثالث حامل للقلب أستاذ كرسى الشعر بجامعة أوكسفورد، الذى تم تأسيسه عام ١٧٥٨، وهذا التأسيس علامة ميكرة على أن النقد الألبى صار جزءاً من المؤسسة فى إنجلترا، كما كان الأمر فى كل الأكاديميات الأدبية فى باقى دول أوروبا. وكان أول حامل لهذا اللقب بجامعة أكسفورد جوزيف تراب Joseph Trapp (١٦٧٩ - ١٧٤٧) وكان مثل سبنس نصيراً متحمساً للشعر الشرقى، فتؤكد محاضراته دوماً على فضل شعر العهد القديم وقنمه. ويزعم أن الشعر ازدهر عند العبريين قبل حرب طروادة، وأن الشعر الغنائى بالعهد القديم يسبق بندار Pindar، وابتدع العبريون الشعر الرعوى قبل لوكرتيوس بكثير، حيث إن لوكرتيوس استعار فى الواقع من نشيد الإشاد. بالمثل يزعم كاتب المقالة التى نشرت فى العدد ٨٦ من مجلة الجارديان (١٧١٣) - وربما كان إدوارد يونج Edward Young

(١٦٨٣ - ١٧٦٥) - أن سفر أيوب أقدم قصيدة فى العالم وأنها ذات روح أعظم فكرًا وطاقة أكبر فى الأسلوب من ملاحم هوميروس وفرجيل. وافترض سير وليم تمبل فى مقالة عن الشعر (١٦٩٠) أن سفر أيوب كتب قبل زمن موسى، وكان ترجمة عن اللغة الكلدانية Chaldean أو العربية.

كانت التأملات الإنجليزية حول الأدب القديم تأملات هوائية وسطحية بالمقارنة بتأملات الفيلسوف الإيطالى جامباتستا فيكو Giambattista Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) الذى يقول فى "العلم الجديد" للتاريخ عنده، أى كتابه العلم الجديد *Scienza nuova* (الذى نشر عام ١٧٢٥، وطبع طبعة مزيده عام ١٧٣٠) بأن المجتمع البشرى يمر بثلاثة عصور، وهى عصور الحواس والخيال والعقل على الترتيب، مثل تلك المراحل التى يمر بها كل إنسان، فقبل أن ينال البشر أية معرفة عقلانية بالطبيعة، يعملون خيالهم فيها، وتخيلاتهم هى الخرافات القديمة، أو الحكمة الشعرية؛ لذا كان الخيال فى الشعر تجسيدًا لفترة تكوينية فى تاريخ الإنسان، وكان "هوميروس" العقل الجمعى للإغريق الذى يصف تاريخهم المبكر شعرًا.



## الشعر فى دول أوروبا بعد عام ١٧٠٠

مازال بوالو يتمايل عن يمين هوراس

(بوب، "مقالة فى النقد")

كان النقد الإيطالى للأدب المعاصر فى تلك الفترة مشغولاً بحملة منتظمة لتهذيب الذوق. وكانت الأكاديميات الأركادية من الفواعل الأساسية فى هذا التهذيب؛ حيث أسست أول أكاديمية منها عام ١٦٩٠ بهدف تجديد "الدراسات العذبة والعادات البريئة التى نماها الأركاديون القدماء" (روبرتسون Robertson، دراسات *Studies*). وكان على البساطة الرعوية أن تحل محل تجاوزات "المارينية" Marinism، وهى شعر متكلف فى مجازاته أشاعه مارينو Marino وأتباعه فى القرن السابع عشر. وهكذا كانت الأركادية<sup>(\*)</sup> Arcadianism الإيطالية جزءاً من حركة عامة نحو تلك البساطة الكلاسية التى نادى بها بوالو.

حفز بوالو ورفاقه نشاطاً نقدياً آخر فى إيطاليا من خلال هجومهم على الشعر الإيطالى بوجه عام وعلى تاسو Tasso بوجه خاص، وعام ١٧٠٣ رد المركيز أورسى Orsi على كتاب بوهور طريقة التفكير الجيد بكتاب ضخمة متحذلق بعنوان اعتبارات *Considerazione*، واستبعد فولتير هذا الكتاب استبعاداً عادلاً، إنه "مجلدان ضخمان لتبرير بعض أشعار تاسو". وقدم لنا لودوفيكو أنطونيو موراتورى Ludovico Antonio Muratori (١٦٧٢ - ١٧٥٠) دفاعاً أكثر اعتدالاً ورقياً وإفادة فى كتابه الكامل فى الشعر الإيطالى *Della perfetta poesia italiana* (١٧٠٦)؛ حيث يتجاوز النقد

---

(\*) نسبة إلى أركاديا، وهى منطقة فى بلاد اليونان قديماً كان سكانها منعزلين نسبياً عن العالم المتحضر، وكانوا يعيشون حياة رعوية بسيطة، ويطلق الاسم بوجه عام على أى منطقة تتم بالبساطة الريفية والرضى والقناعة. وتعنى الصفة "أركادى" اليميط الهائى الريفى للرعى، ومن الملاحظ أن هذه بعض الصفات التى كانت النزعة الأركادية فى الشعر الإيطالى تتغنى بها. (المترجم)

الجزئى المباشر ليطور نظرية عامة فى الخيال، ويرى موراتورى أن الخيال يدرك الصور دون أن يحكم بما إذا كان ما تمثله هذه الصور صادقاً أو كاذباً؛ فهذا الحكم من اختصاص العقل. والخيال أو المخيلة Fantasy لديه القدرة على تصور صور جديدة أو "مثل" Idols. وهكذا يتحكم الخيال فى العتاد الخاص والنفائس السرية لروحنا. و"المثل" يتم "إيرادها مثل بضاعة هائلة فى ميدان كبير أو سوق واسع، بنظام بشكل أو آخر - وأحياناً بفوضى - ومن هذه البضاعة تنتقى المخيلة أحياناً والعقل أحياناً أخرى التجسيدات الملائمة لأفكارها أو أفكاره انتقاءً سريعاً" (روبرتسون، دراسات). والشعر الأصيل عمل مشترك للخيال والعقل، لدرجة أن هوائية المخيلة تتناغم مع عشق العقل للصدق لكى يخلقا "لوحة تصويرية مفعمة بالحياة" Viva dipintura .

يتناول جان فنشنتسو جرافينا Gian Vincenzo Gravina (١٦٦٣ - ١٧١٨) فى كتابه فى العقل الشعرى *Della Ragion Poetica* (١٧٠٨) طبيعة الشعر، يسعى لتحديد مبدأ كامن (العقل) يمكن أن يقام عليه علم للشعر، ولا يمكن إيجاد هذا المبدأ فى القواعد الأرسطية؛ لأن كل جيل جديد يجب أن يكيف فكرة الشعر وفقاً لاحتياجاته العقلانية الخاصة. وبالرغم من أن جرافينا يقارن بين قواعد الشعر وقواعد العمارة فى جزء من هذه الأطروحة، فإنه يؤكد أن أكثر الشعر تأثيراً نو جدة novità وعجائبية maraviglia. فالوقائع العادية المألوفة لا تنطبع فى الذهن انطباع الخرافات الشعرية الجديدة؛ لذلك يجب أن يتسلح حصار الشاعر الساحر لخيال القارئ بما هو جديد ومهم لكى يستحوذ على اهتمامه، ويوصل له درماً أخلاقياً بطريقة عفوية. وتتجلى قيمة هذه الخرافات عندما يتدبرها الذهن ويتوصل إلى الحقائق الأخلاقية التى تجسدها. فالشعر ساحر، إلا أن نجاح سحره يتوقف، كما أعلن القدماء، على إمكان الحدوث Verisimile؛ لذلك يجب أن يكون ما تخلقه القوة الطاغية للشعر صادقاً وطبيعياً: "هوميروس أكثر السحرة الحكماء قوة وحكمة، فهو الشاعر الأول لما هو طبيعى" (روبرتسون، دراسات).

أعلن موراتورى أن محاكاة الطبيعة التى يقنمها الشعر "لأعين الروح" تتأظر ما تراه عين المصور. والشبه بين الشعر والتصوير الذى يقوم على قول هوراس المأثور "كما يكون

التصوير يكون الشعر" موضوع الفصل التاسع والعشرين أذناه. ومقالة درايدن "الشبه بين الشعر والتصوير" (١٦٩٥) تجمع الفكر الفرنسى والإيطالى والإنجليزى الخاص بهذا الموضوع، فهى تمهيد لترجمته للقصيد اللاتينية التى كتبها ديفرنوى Du Fresnoy بعنوان *في فن التصوير* (كتبها عام ١٦٣٧، ونشرت عام ١٦٦٧)، وتشمل اقتباسات مستفيضة من مناقشة للشبه بين الفنون فى كتاب *حياة التصوير والنحت والعمارة الحديثة Le vitè de` pittori, scultori et architetti moderni* (١٦٧٢) لجوفانى بييرو بيلورى Giovanni Pietro Bellori، ويتفق درايدن مع دى فرنوى وبيلورى على أنه فى أرفع أشكال الفن، مثل الشعر الملحمى وتصوير التاريخ، "يجب على [الفنان] أن يكون لنفسه فكرة عن الطبيعة الكاملة"، ثم يتأمل درايدن فى العملية التى تؤثر بها محاكيات الطبيعة المثالية على المشاهد أو القارئ.

تقدم لنا صوراً أكمل من الحياة عند أى فرد، ونستمع برؤية كل الجماليات المتناثرة للطبيعة، وقد جمعتها كيمياء مواتية دون تشوهات أو عيوب. فهى محاكيات للعواطف التى تحرك المشاعر دوماً، وبالتالي تمتعنا؛ لأنه بدون تحريك المشاعر، لا يمكن أن تكون هناك متعة؛ حيث لا يمكن اعتبار المتعة إلا عاطفة نشطة. عندما نرى تلك الأفكار الرفيعة للطبيعة، تؤدى رؤيتنا إلى الإعجاب الذى يعد دوماً مصدر متعة.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢)

كان كتاب تأملات نقدية حول الشعر والتصوير (١٧١٩) لجان باتيست دوبو Jean-Baptiste Du Bos (١٦٧٠ - ١٧٤٢) أشهر أطروحة وأكثرها تأثيراً عن أخوة الفنون فى بدايات القرن الثامن عشر، ويتناول هذا العمل كذلك النحت والنقش والموسيقى، وعندما ترجمه توماس نوجنت Thomas Nugent إلى اللغة الإنجليزية عام ١٧٤٨، أضاف كلمة "موسيقى" إلى عنوان الكتاب. وكتاب تأملات نقدية يحمل قول هوراس المأثور فى صفحة غلافه، ويعلن دوبو أن الفنان يتميزان بالمحاكاة، ويقدمان صوراً بصرية للذهن، ولكن فى حين أن الشعر بإمكانه أن يبني الشخصية والحدث على

مستوى الزمن، لابد أن يدركهما التصوير في لحظة؛ لذا فالمصور مقيد بتمثيل تلك المشاعر والأفكار التي يتم التعبير عنها تعبيراً طبيعياً فورياً في صورة وحيدة، ويمكن للشاعر أن يلعب على مشاعر القارئ من خلال سلسلة مترابطة من الانطباعات، إلا أن كل انطباع في حد ذاته سيكون أضعف من الانطباع الذي يخلقه المصور؛ ذلك لأن المصور يستخدم علامات أكثر شبهاً بالأصل، ولذا يولد استجابة بطريقة أكثر فورية؛ فهو يخاطب حاسة البصر المستحوذة مخاطبة مباشرة بعكس الشاعر.

كانت تعليقات دوبو على أوجه الشبه بين الفنون مجرد جزء من نظريته العامة التي تعد العاطفة والعبقرية والمناخ مصطلحاتها الأساسية، ويعلن أن البشر تقودهم غريزتهم بشكل طبيعي نحو تتبع الأشياء القادرة على إثارة عواطفهم، وبالرغم من التسامح التي يولدها مثل هذا التتبع في العادة، فإن قيمة الفن تكمن في أنه يمكن أن يخلق أشياء "تثير عواطف مصطنعة تكفي لأن تستحوذ علينا في حين أننا نتأثر فعلياً بها، إلا أنها عاجزة عن أن تولد فينا أي ألم أو غم حقيقي فيما بعد" (تأملات نقدية، ١)؛ لذا يشبع الفن غريزة من أعمق غرائزنا، فهو موجود لكي يحرك مشاعرنا، وهو مشهود له بآثاره. وما دام الأمر كذلك، فإن أفضل حكامه هم القراء العاديون للشعر إلى جانب المشاهدين العاديين للصورة.

لا يصدر الجمهور حكماً محايداً على العمل فحسب، بل ويقرر أي رأى ينبغي علينا أن نتخذه إزاء العمل بوجه عام من خلال المعنى وفقاً للانطباع الذي تحدثه عنده القصيدة أو الصورة. وبما أن الغاية الرئيسية للشعر والتصوير هي تحريك مشاعرنا، نتاج هذه الفنون لا يكون ذا قيمة إلا بالتناسب مع ما تمس به شغاف قلوبنا وتثير به اهتمامنا. والعمل الذي يحرك أحاسيسنا ببراعة لابد أن يكون عملاً ممتازاً بوجه عام. العمل الذي لا يحرك مشاعرنا أو يثير اهتمامنا فلا يساوى شيئاً، وإذا لم يكن ضاراً بالنقد أن يتعدى على القواعد؛ فذلك لأنه يمكن أن يكون شيئاً دون أننى انتهك للقواعد، والعكس صحيح، أي أن العمل الملئ بالأخطاء التي تخالف القواعد قد يكون إبداعاً رائعاً.

الحاسة التى يتم بها الحكم على العمل "حاسة ماسمة" تستجيب دون تدبر، أو تأمل:

يتحرك القلب من تلقاء نفسه حركة سابقة على أى تدبر عندما يكون الشيء المعروض مؤثراً حقاً، سواء تلقى وجوده من الطبيعة أو من محاكاتها عن طريق الفن. وقلبنا مخلوق ومنظم لهذا الغرض نفسه؛ لذلك يدخل حيز التشغيل قبل عقلنا، مثلما تسبق حركة العين والأذن هاتين الحاستين فى إدراكهما، ومن النادر أن نجد بشراً يولدون بدون الحاسة المذكورة ندره البشر المولودين عمياناً.

### (تأملات نقدية، ٢)

هذه العبارة الأخيرة تناقض الفكرة المقبولة على نطاق واسع التى عبر عنها بوالو ودوبو وآخرون، وهى أن قلة من البشر فقط هم الذين يمتلكون الذوق الأصيل المطلوب للأحكام النقدية السليمة؛ لذلك يكرس دوبو الفصول الأربعة التالية للتغلب على الاعتراضات وإعادة تأكيد أن انطباع الحواس المباشر أفضل من المناقشة التى تسعى لتمييز فضل القصائد والصور، وأن الأحكام الشعبية العامة تغلب على المدى الطويل أحكام الفنانين والنقاد.

إن تصور دوبو للعبقرية تصور تقليدى إلى حد كبير: إنها "النار التى تدفع المصورين رغم أنفسهم.... إنها التقمص الإلهى Enthusiasm الذى يستحوذ على الشعراء" (تأملات نقدية، ٢). العبقرية نادرة، وحتى عندما تتوفر قد يتعذر إظهارها أحياناً، وهذا التصور للعبقرية الفطرية يقترب من عواطف توماس جراى فى قصيدته "مرثاة مكتوبة فى فناء مقابر كنيسة ريفية" يقول: "البشر المولودون بالعبقرية التى تشكل القائد الحربى العظيم، أو القاضى الجدير بسن القوانين، عادة ما يموتون قبل أن تكتشف قدراتهم". ويفترض دوبو أن العبقرية فى الفرد تكمن:

فى التنظيم المواتى لأعضاء المخ فى توافق دقيق لكل عضو من هذه الأعضاء، وكذلك فى جودة الدم الذى يستهلكه؛ ليتخمر فى أثناء الرياضة البدنية ليزود المناهل المستخدمة فى وظائف الخيال بوفرة من الاستعدادات

النفسية. فى الواقع، الخمول الزائد وتضييع الاستعدادات النفسية، اللذان يقرنان بالإعمال الطويل للعقل، يكفیان لإثبات أن إعياء الخيال يستنفد قوة الجسم إلى حد كبير.

### (تأملات نقدية، ٢)

قد يكون هناك كذلك أكثر من تفسير مادی لازدهار الفنون فى بعض الفترات والأماكن دون غيرها. يساند دويو الرأى الشائع بأن المناخ البارد أو شديد الحرارة غير مؤاتٍ لازدهار العبقريّة، ويشترط لدرجة أنه يزعم أن الفنون والعلوم لا تزدهر شمال خط العرض ٥٢، أو جنوب خط العرض ٢٥، وتقع إنجلترا على أقصى حد للعبقرية، وأنجبت العديد من العلماء والفلاسفة والشعراء، إلا أنها لم تنجب مصورين لهم شأن. ويعلن دويو أن "الشعر لا يخشى البرد بقدر ما يخشاه التصوير" (تأملات نقدية، ٢). يختلف الهواء من بلد لآخر ومن وقت لآخر، وبالتالي يختلف البشر مثلما تُنتج بذرتان لنفس النبات ثمرتين مختلفتي النوعية عندما يتم غرسهما فى تربتين مختلفتين" (تأملات نقدية، ٢). وينخرط دويو فى تأملات مطولة حول الأسباب المادية لهذه الاختلافات.

أعجب فولتير أيما إعجاب بنقد دويو وتناول سبب هذه النسبية النقدية نفسها فى مقالة عن الشعر الملحمى *Essay on Epick Poetry* (١٧٢٧) كتبها باللغة الإنجليزية، ويختلف فولتير مع الفكرة التى تقول بأن علينا أن نرجع للقنماء عندما ننشد قوانين الشعر الملحمى التى لا يطولها التغير:

الخيال نفسه الذى أبدع الشعر يغير كل يوم إنتاجه؛ لأنه عرضة لتقلبات مستمرة. فـشعر الفرس وموسيقاهم يختلفان عما عندنا كثيراً لاختلاف لغتهم عن لغتنا، حتى الأمة الواحدة تختلف عن نفسها فى فترة أقل من قرن من الزمان. لا توجد ثورات فى الحكومات أكثر من الثورات فى الفنون؛ فهى تتحول وتراوغ مساعينا عندما نحاول أن نثبتها من خلال قواعدنا وتعريفاتنا .

### (مقالة فى الشعر الملحمى)

إن مقالة فى الشعر الملحمى مران على النقد المقارن يقوم على فكرة مؤداها أنه من الضرورى أن نأخذ فى حسابنا بالعبقريّة المتميزة لكل أمة وكل فترة قبل أن نصدر حكماً على أدبها، وهكذا يقم لنا فولتير مسحاً سريعاً وحيوياً لثمانى قصائد ملحمية بداية من هوميروس حتى ملتون، واعدًا بأن القارئ:

سلاحظ التقدّمات، أقول الفن وصعوده مرة أخرى، وسيتبعه من خلال تغيّراته العديدة... ولن يروعه أرسطو أو داسييه Dacier أو لوبوسو، ولكنه سيستخلص قواعده من الأمثلة العديدة التى ستكون أمام عينيه، وسيكون حكماً من بين آلهة هوميروس وإله ملتون، وبين كالييسو Calipso وديدو Dido وأرميدا Armida وحواء، ولن يسترشد فى ذلك إلا بحسه الجيد.

#### (مقالة فى الشعر الملحمى)

لم يختر ملحمة فرنسية بين الملاحم الثمانى التى اختارها؛ لأن فولتير كان يأمل أن تكون ملحمة الهنريادة *Henriade* مثله لفرنسا وسط هذه الملاحم. ومقالة فى الشعر الملحمى عمل يدل على البراعة الفائقة المميزة لمؤلفها، ويفضل فولتير هوميروس على فرجيل أيما تفضيل. تعكس الإلياذة القيم والأخلاق البدائية فى المجتمع الهوميروسى، وكانت سلطة هوميروس فى عهد فولتير تعيق التقدم فى كتابة الشعر الملحمى؛ لأن النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، أمثال لوبوسو، قرءوا ملحمتى هوميروس قراءة خاطئة كما لو كانتا مستودعين لقواعد الملحمة، وعندما ينتقل فولتير إلى الشعر الحديث، يكرر بعض الانتقادات الفرنسية المعتادة للذوق الإيطالى، إلا أنه يرد الاعتبار لتاسو فى فرنسا إلى حد ما، ويثى على "الفردوس المفقود" لملتون، ويقر بأنه يستند إلى عمل أديسون "أفضل ناقد وأفضل كاتب فى عصره". وبالرغم من ذلك، فى الطبعة الفرنسية الموسعة والمنقحة من مقالة فى الشعر الملحمى (١٧٣٢)، يشرط فولتير ثناءه على ملتون، ويبرز عيوب "الفردوس المفقود"، التى كانت فى ترجمتها الفرنسية منافسا

قويًا لـ "الهنريادة"، كما أن هناك تشددًا مشابهًا في موقفه من شكسبير على مدى السنوات التي تلت كتابه رسائل خاصة بالأمة الإنجليزية *Letters Concerning the English Nation* (١٧٣٣). وتكمن الجاذبية النقدية الأدبية الأساسية لهذه الرسائل السياسية في الأساس في رؤية فولتير للدراما الإنجليزية، إلا أنها تشمل ثناء على الإبداع الإنجليزي الحديث المتجسد بوجه خاص في روشستر Rochester وبوب. كما شهد عام ١٧٣٣ نشر كتاب فولتير *معبد الذوق Le Temple du goût* الذي يدل عنوانه على عالمية "الذوق" الذي كان المعيار الأدبي في تلك الفترة، وتمثل هذه القصة الرمزية المفعمة بالحيوية نثرًا ونظمًا معبدًا، مثل معبد الشهرة عند بوب، ويخلق حول هذا المعبد كتاب فرنسيون، بداية من عصور رابليه Rabelais ومارو Marot حتى عصر فولتير نفسه، وكل الكتاب يطالبون بالدخول في هذا المعبد، ويتم الحكم على كل منهم وفقًا لمعايير الصدق والطبيعة والبساطة، ولا يتم قبول إلا ثمانية كتاب فقط، وهم الأساتذة الكلاسيون الجدد، ومعظمهم من الجيل السابق على جيل فولتير مباشرة: فنلون Fénelon وبوسويه Bossuet وكورنى وراسين ولاقونتين وبوالو وموليير وكينو Quinault. وفي الوقت نفسه يتم إرسال المعلقين المتحذلقين - "بالدوس Baldus وسيوبيوس Scioppius وليكسيكوكراسوس Lexicocrassus وسكريبليوريوس Scriblerius" إلى الجحيم. وبالرغم من أن فولتير مؤهل كثيرًا لأن يقدر العبقرية المتميزة للأهم والعصور الأخرى، فنذوقه الخاص متوطد ومتسق ومتحفظ.

قلما توغلت المؤثرات الإنجليزية، التي تتجلى في نقد فولتير، في إسبانيا. ويقر أديسون في العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتور بأن من استخدم مصطلح "الذوق" *gusto* لأول مرة للدلالة على وظيفة خاصة للذهن كان في إسبانيا، وهو بالتاسار جراسيان Baltasar Gracián، وفعل ذلك في كتابه فن الإبداع *Arte de ingenio* (١٦٤٢) وفيه



يتبنى على تذوق المجازات الطريفة المتقنة على غرار مجازات جونغورا<sup>(١)</sup> Gongora وأتباعه، أو ما أسماه أديسون الذوق القوطي والإبداع الزائف (كان جونغورا في إسبانيا معاصراً ومناظراً لمارينو Marino في إيطاليا). كما أن الإسبان ابتدعوا فكرة "مالا أدريه" *Je ne sais quoi*، وعندما تم إدخال الفكرة في فرنسا على يد الناقد الفرنسي فانسان فواتير Vincent Voiture عام ١٦٤٢، استخدم هذا الناقد الصيغة الإسبانية *Ce que les Espagnols appellent el no sé qué* " (سبنجارن، مقالات نقدية، ١). ولكن مع نهاية القرن، غرقت إسبانيا في ركود فكري لم تخرج منه إلا في فترة إحياء بطيء في عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر.

بدأ إحياء النقد الأدبي في إسبانيا على يد بينيتو جيرونيمو فيجو Benito Jeronimo Feijóo (١٦٧٦ - ١٧٦٤) في سلسلة من المقالات بعنوان النقد المسرحي العام *Teatro crítico universal* (١٧٢٦ - ١٧٤١). ونشرت مقالة من عام ١٧٣٤، تتور حول مفهوم "ما لا أدريه" الذي تم تطبيعه في فرنسا وإنجلترا في تلك الفترة، وترجم ترجمة حرفية إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية *Je ne sais quoi*، ويقدم فيجو الملاحظات المعتادة: إنه خارج مجال العقل، يمكن الشعور به، لكن لا يمكن تحليله، يظل سببه سرّاً، يوجد بصورة أكبر في الأعمال غير القياسية منه في الأعمال القياسية. كان كتاب إجناسيو دي لوزان Ignacio de Luzán (١٧٠٢ - ١٧٥٤) فن الشعر أو قواعد الشعر بوجه عام وقواعد الأنواع الرئيسية *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (١٧٣٧). كان هذا العمل النثري السلس عبارة عن تقييد متقن ومنهج للقواعد النقدية الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وكان الهدف منه أن

(١) لويس دي جونغورا (١٥٦١-١٦٢٧)، شاعر غنائي وكاتب مسرح إسباني ولد في قرطبة، ويقوم أسلوبه على الزخرفة والتعقيد والسجع والصور المغالية المتصنعة للمنمقة، وهذا الأسلوب يناظر المارينية في إيطاليا واليوفيمية في إنجلترا. (المترجم)

يكون أطروحة جامعة مانعة حول فن الشعر. ويناقش لوزان نظريات حوالى مائة ناقد بداية من أرسطو وهوراس حتى بوالو ورابان ولوبوسو وأورسى Orsi وموراتورى وجرافينا، وحجته الأساسية أرسطو الذى قال إن أحكامه الوجيهة قديمة قدم العقل ذاته. ويسخر لوزان من غموض وتقعّر وتحذلق الجونجرية Gongorism فى الشعر الإشباني، ويهاجم شنوذ المسرح الإشباني فى القرن السابق، وينادى بالوضوح والبساطة وحسن المعنى والولاء للطبيعة التى أصبحت شائعة للغاية شمال جبال البرانس Pyrenees ؛ لذلك لا عجب أن أطلق عليه لقب "بوالو إشبانيا".

## خاتمة

إذا قلنا إن شخصًا واحدًا هيمن على النقد الأدبى فى الفترة التى تمتد من ١٦٦٠ إلى ١٧٤٠، من المؤكد أنه بوالو. وباعتباره محاكيًا لهوراس ومترجمًا للونجينوس، ربط نفسه ربطًا واعيًا بالقدماء، إلا أن أسلوبه وموقفه النقدى أسلوب وموقف رجل اجتماعى من العالم المعاصر، رجل ذو إبداع مصقول وحس سليم وذوق مهذب، ويتمثل مثله الجمالى الأعلى فى الوضوح والبساطة النبيلة، وشعاراته هى الطبيعة والصدق والعقل.

أجمع النقاد على أن الشعر محاكاة للطبيعة، إلا أن مفهوم الطبيعة كان متسعًا للتأويل. فقد يكون ما أطلق عليه درايدن، متبعًا بيلورى Bellori، فكرة الطبيعة الكاملة التى تتوحد فيها الجماليات المتناثرة للطبيعة العادية التى تقع تحت الملاحظة، بينما يتم استبعاد عيوب الطبيعة ونقائصها. ويمكن النظر لهذا المفهوم للطبيعة الكاملة نفسه نظرة مسيحية خالصة على أنها طبيعة ما قبل السقوط، ومن هنا تصير الغاية الكبرى للشعر، عند دنيس على سبيل المثال، استعادة ذلك النظام الطبيعى الذى فقد من جراء السقوط. والفن ضرورى لإكمال الطبيعة، لذلك، كما لاحظ فونتيل وتبعه فى ذلك بوب، لكى يتبع

الفن الطبيعية يجب أن يكون مصطنعاً. ومع ذلك يمكننا تعريف الطبيعة فى إطار ما لا يشكله الفن: على سبيل المثال، عندما يتنى إديسون على الحكاية الشعرية القديمة عن الرضيعين فى الغابة على أنها صورة بسيطة صادقة للطبيعة مجردة من كل زخارف الفن وحليه. ويمكن أن تكون الطبيعة، على حد قول بوب، ضوءاً واضحاً وثابتاً وكونيّاً، أو يمكن أن تشمل المحلى والمجسد والفردى، مثل أمزجة الحجاج فى حكايات كانتربرى عند تشومر وملامحهم وملابسهم الذين يدرکہا درايند بطريقة مميزة كما لو كان قد تعيش معهم فى خان تابارد فى سترك. والطبيعة فى نظر رايمر حقيقة تجريبية؛ لذا يستتكر خرافات سبنسر المنمقة الوهمية، إلا أن درايند يرى أن تلك الأشياء التى تمتع كل العصور - على سبيل المثال، الموضوعات الخيالية للشعراء بداية من هوميروس حتى ملتون، وفيهم "شاعرنا الإنجليزى سبنسر" - لابد أن تكون محاكاة للطبيعة.

كان العديد من نقاد تلك الفترة يرون أن أضمن طريقة لاتباع الطبيعة هى اتباع القدماء. فكان شعراء اليونان القديمة وروما مازالوا يتدققون حيوية: "مازال كل معبد قديم ينتصب مكللاً بأشجار الغار"، على حد قول بوب، ويشعرنا نقد درايند بعلاقة شخصية مع فرجيل وهوميروس، مع كون ثانيهما أكثر مناسبة لمزاج درايند. هوميروس وبندار وثيوكريتوس وفرجيل وأوفيد وهوراس هم القدوة الأساسية ذات الحجة، إلا أن بعض النقاد الإنجليز رفعوا ملتون وحتى سبنسر إلى مصاف الشعراء الكلاسيين الجديرين بالمحاكاة، كما كان هناك اهتمام متزايد بالنماذج الشعرية الأقدم مثل تشومر والحكايات الشعرية Ballads والشعر الجرمانى القديم والشعر القديم للعبريين.

سيؤدى الإعجاب المتزايد بالنماذج غير الكلاسية فى النهاية إلى طمس التمييز بين الأنواع القديمة المتوارثة عن القدماء، إلا أن التصورات المتميزة للنوع الأدبى كانت على قدم وساق فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠: قنع أديسون بمناقشة حتى "طسراد

الفارس "Chevy Chase" وفقا للقواعد الكلاسيكية للشعر البطولى. وأجمع النقاد على وجود هرمى للأشكال الأدبية يشغل الشعر الملحمى قمته فى حالة الشعر غير المسرحى. والأشكال التى لم تكن معروفة عند القدماء يمكن أن نجد مكاناً ملائماً لها فى هذا الهرم دوماً، كما يبين بوالو على سبيل المثال فى كتابه فن الشعر. وكل نوع أدبى له أسلوبه وشكله ووظيفته المناسبة، وهناك قراء قد يناظرون جانباً مختلفاً من جوانب الطبيعة، بالرغم من أن النقاد قد يختلفون حول تفاصيل مثل هذا التناظر: على سبيل المثال، يعزى رابان الشعر الرعوى إلى عوامل تاريخية، بينما يعزيه فوننتيل إلى النفسية البشرية العامة.

نادى بوالو الشعراء بأن يحبوا العقل، ويؤكد نقاد هذه الفترة دوماً على الحاجة إلى الحكم عند كتابة الشعر، ولكن لم يقل أى ناقد منهم إن الإبداع الشعرى نشاط عقلانى كلية. مازالت الملكة الإبداعية تكمن فى الموضع الذى كانت تكمن فيه دوماً، فى التخيل أو الخيال، وهما مصطلحان يراهما معظم النقاد مترادفين. العلاقة بين العقل والخيال يتم تمثيلها مجازياً بكلب الصيد المقيد فى كتلة خشبية عند دراين أو الحصان ببجاسوس المجنح الملجم عند بوب فى مقالة فى النقد. الخيال الذى يسيطر عليه الحكم يشكل "الإبداع الأصيل" الذى يمثل "الطبيعة فى أبدع حلها"، على حد قول بوب؛ فالإبداع الأصيل يولد الفكرة أو الصورة الطبيعية التى توجه ذهن القارئ نحو الفكرة أو الموضوع محل النظر، بدلاً من أن توجهه نحو براعة الشاعر. أحياناً يمكن أن يكون أصحاب الإبداع الأصيل ظرفاء فى المقام غير المناسب، كما يقول دراين، عندما يتجاهلون قواعد الحكم المتبصر ويسمحون للاستحسان الزائف للخيال أن يؤثر عليهم.

كانت درجة إمكانية أن يتجاهل الشاعر قواعد الحكم المتبصر قضية محل خلاف. بالطبع ينشئ النقاد على العبقريّة الأصيلة للشعراء - أمثال هوميروس وشكسبير - الذين ناظروا أو امتازوا على الشعراء ذوى الثقافة الأكبر أمثال فرجيل وملتون. فهم شغوفون

بأن يجدوا فى الشعر الذى يعجبون به كثيرًا أسرارًا ولطائف لا اسم لها ونارا بروميثية وسموًا، والسمو لا يمكن تحليله على حد قول بوالو وإن بسطه لونجينوس وروج له، فقط يمكن الشعور به فيما يرفع القارئ ويسلبه وينشيه ويشعل النار فيه. وهكذا الحال فى تلك اللطائف التى لا اسم لها وتتجاوز الفن، ويتم التعبير عنها بمصطلح "ما لا أدريه". هناك قوة سرية فى الشعر يدركها القلب ولا يدركها العقل، لدرجة أن النقد فى نهاية المطاف لا يكون مسألة عقلانية كلية. وبالرغم من الاعتراف المتواصل بقواعد الشعر، فإن الذوق يعد معيارًا نقديًا أكثر أهمية فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠. وفى السنوات التالية فتحت قاعدة الذوق طرائق باتجاه نسبية نقدية أكبر وباتجاه نقد يركز على الآثار الذاتية للشعر.



(٤)

الشعر بعد ١٧٤٠

وليم كيتش

تكاثر الأنواع وذوبانها وتعالقها

تميز الإنتاج الشعرى فى أواسط القرن الثامن عشر وآخره بتنوع فى الشكل والمضمون، فمجرد ذكر بعض الدواوين الأكثر تأثيراً المنشورة فى إنجلترا خلال أربعينيات القرن الثامن عشر نتضح الصورة العامة: رعويا فارسية *Persian Eclogues* لكولنز Collins (١٧٤٢) وقصائد عن موضوعات وصفية ومجازية *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (١٧٤٦) للمؤلف نفسه، والندسية للجديدة *New Dunciad* ليوب والقبر *The Grave* لروبرت بلير Robert Blair ومرائى حب *Love Elegies* لهاموند Hammond (وكلها نشرت عام ١٧٤٣)، ومباهج الخيال *The Pleasures of Imagination* (١٧٤٤) وقصائد Odes (١٧٤٥) لأكنسايد Akenside، والملمه أو عاشق الطبيعة *The Enthusiast: or The Lover of Nature* (١٧٤٤) - (١٧٤٨) وقصائد "Odes on Various Subjects" (١٧٤٦) لجوزيف وارتنون Joseph Warton، وأفكار ليلية *Night Thoughts* ليونج (١٧٤٢ - ١٧٤٥)، والطبعة النهائية لسيوان توماسو Thomaso الفصول *The Seasons* (١٧٤٦) وكذلك ديوانه قلعة السفه *The Castle of Indolence* (١٧٤٨)، ومباهج السوداوية *The Pleasures of Melancholy* لتوماس وارتنون Thomas Warton وقصيدة غنائية عن منظر ناء فى إتون كوليج 'Ode on a Distant Prospect of Eton College' لجرى Gray (وكلهما عام ١٧٤٧)، والمدرسة *The School-Mistress* (١٧٤٨) لشنستون Shenstone، وزهو الأماتى البشرية *The Vanity of Human Wishes* (١٧٤٩) لجونسون Johnson. والطبعة الأولى من كتاب روبرت دودسلى Robert Dodsley مجموعة قصائد بأفلام عديدة *A Collection of poems by Several Hands* عام ١٧٤٨ دليل فى حد ذاته على

الغزارة النوعية واتساع مجال التأليف، ومازال أثر بوب وهجاء العصر الأوغسطى واضحاً بجانب الشعر الجديد لأكتسايد وكولنز والأخوين وارثون وجرای وماسون Mason وشنستون، فمازالت هناك هجاءات satires وإيجرامات epigrams ورسائل منظومة verse epistles، بالإضافة إلى الترانيم hymns والقصائد الغنائية odes والمرثى elegies. ويدل نجاح مجموعة دونسلى فى طبعتها الأولى وطبعاتها اللاحقة على جمهور قراء مرن وانتقائى بشكل ملحوظ فى منتصف القرن، أما فى باقى دول أوروبا، فحافظت الكلاسية الجديدة على هيمنتها لفترة أطول إلى حد ما وبصورة أكثر انتشاراً، ولكن فى هذه الدول أيضاً كان الشعر يتحرك نحو التنوع والتعالق النوعى.

ما علاقة النقد والنظرية بالتطورات التى تلت عام ١٧٤٠؟ يرسم جونسون نفسه صورة معممة على نحو متشكك فى العدد رقم ١٥٨ من مجلة رامبلر Rambler (٢١ سبتمبر ١٧٥١):

لا ندين إلا بقلّة من قواعد الكتابة لنظرات النقاد الثاقبة... فقد أدخلت الممارسة قواعد بدلا من أن توجه القواعد الممارسة، ولهذا السبب وضعت قوانين كل نوع من أنواع الكتابة على يد من شهرها لأول مرة، دون بحث إمكانية تحسين إنتاجه.

(الأعمال الكاملة، المجلد الخامس)

بخلاف هذه الرؤية، لاحظ و. ك. ويمسات W. K. Wimsatt أشد النقاد المحدثين إعجاباً بجونسون أن "عصر بوب شهد فجوة غريبة بين الشعر والنظرية، مما يعد نجاحاً للشعر يكمن فى تأخره مائة سنة عن أكثر النظريات تقدماً" (تاريخ مختصر للنقد)<sup>(١)</sup>. وبحلول

(١) يواصل ويمسات: "الصور العديدة والمتنوعة (الإبداع المختلط والإبداع الزائف)، الطباق antithesis والاستعارة والتورية pun وشبه التورية والقافية للقضية والجناس alliteration والزخرفة الموسيقية turn و Tralacer وإطلاق الألقاب agnomination، مما يميز شعر ألكندر بوب شديد البراعة. كل ذلك قلما نجد إشارة إليه فى الأطروحة الشعرية الكاسحة فى عصره، وهى فن الشعر لإدوارد ييشى" Edward Bysche (تاريخ مختصر).



منتصف القرن شرعت الممارسة الشعرية فى تقليص هذه الفجوة، بل والقضاء عليها، ومن النتائج اللافتة لذلك افتقاد حدة المزاعم الكلاسية الجديدة حول النوع الأدبى، وكان الشعراء الذين أثارت اهتمامهم الإمكانات النوعية الطازجة قد شرعوا فى استيعاب وتمثل تأكيد دنيس على القوة السامية للقصيدة الغنائية المقدسة وتقييم أديسون للقصة الشعرية الشعبية. وفى الوقت نفسه، استجابت النظرية النقدية للتغيرات الاجتماعية والثقافية العميقة وتحركت فى اتجاهات شجعت التعقيد النوعى.

طور تاريخ النقد إجماعاً على قضية النوع فى الشعر المكتوب فى أواخر القرن الثامن عشر، وكان ذلك يقوم على اعتقادين أساسيين: تمثل أولهما فى أنه فى ذروة الفترة الأوغسطية، "كانت الأنواع على أهبة الاستعداد فى انتظار [الشاعر]، وإذا كانت قواعد الأنواع... تم الالتزام بها على نحو لائق، فتم التعرف على نواتج هذا الالتزام بأنها قصائد لهذه الأنواع... شعر ملحمى epic، تراجيديا منظومة tragedy in verse، قصيدة غنائية بندارية Pindaric، مرثاة، شعر بطولى، ورسالة شعرية مألوفة، شعر رعوى pastoral، وشعر زراعى geogic، وشعر مناسبات occasional verse، وترجمة ومحاكاة" على حد قول تيلوطسون Tillotson الذى يضيف أن الشاعر من خلال "مزج الأنواع" عرف ما كان يفعله وميز بين الأجزاء المكونة من خلال استخدام أنواع مختلفة من المفردات (لغة شعرية Poetic Diction)، ويوضح تيلوطسون الموقف الأساسى من خلال اقتباس من نواذر Anecdotes جوزيف سبنس Joseph Spence (بدأ كتابتها عام ١٧٢٦)، ويمكننا أن نحدد مجموعة من المواقف الممتلئة فى النشيد الثانى من كتاب "فن الشعر" لبوالسو (١٦٧٤) وفى كتاب إدوارد بيشى Edward Byssche الذى أعيد طبعه مراراً وهو فن الشعر Art of Poetry (١٧٠١) وفى كتاب جوتشيد Gottsched مقالة فى نقد الشعر Versuch einer kritischen Dichtkunst (١٧٣٠).

يؤكد الاعتقاد الثانى الملائم لتطور الموقف النقدى تجاه نوع الشعر على أن الشعر الغنائى حل بالتدريج محل أنواع الشعر التعليمية مثل الهجاء والشعر الملحمى باعتباره أسلوباً نموذجياً. وعرض أبرامز Abrams القضية بقوة فى كتابه المرأة والمصباح

*The Mirror and the Lamp*؛ حيث يعد الصعود النهائى للشعر الغنائى على مر القرن الثامن عشر العلامة الثقافية الأولية على أن النزعة التعبيرية الرومانسية Romantic expressivism حلت محل نظرية المحاكاة الكلاسية الجديدة. أما بالنسبة للممارسة الشعرية، فيكتب أبرامز عن "الإحياء الغنائى لجيل جراى وكولنز والأخوين وارتنون". وفى مجال النظرية النقدية، تتمثل الاحتفاءات بالشعر الغنائى فى إنجلترا التى تميز منتصف القرن الثامن عشر فى احتفاء جوزيف وارتنون وروبرت لووث Robert Lowth وإدوارد يونج Edward Young وجون براون John Brown وسير وليم جونز Sir William Jones، وفى فرنسا تتمثل فى احتفاء روسو وديدرو Diderot، وفى ألمانيا فى وقت متأخر نوعاً فى احتفاء يوهان جورج سولتزير Johann Georg Sulzer وهيردر Herder. ومن وجهة النظر هذه، تختم *Lyrical Ballads* فى نهاية القرن - ولا تبدأ - تحولاً كبيراً فى الأولوية النوعية بالرغم من تأكيد وردزويرث فى التمهيد Preface على نشر تلك الحكايات الشعبية الغنائية باعتبارها "تجريباً".

نعود إلى الاعتقاد بأن المزاعم الكلاسية الجديدة عن النوع الشعرى كانت واضحة ومتميزة وتتساعل ما إذا كان الوضع النقدى بسيطاً كما يبدو. ربما كان زعمنا بأن الكتاب فى أوائل القرن الثامن عشر كانوا ينطلقون من فرضية أنواع متواصلة ومتميزة ورأسخة - نقول كان زعمنا هذا ضيقاً وجامداً للغاية، وهذا ما يقول به رالف كوهن Ralph Cohen بالضبط فى مقالته بعنوان *عن تعالقات الأشكال الأدبية فى القرن الثامن عشر*. "كانت الأنواع الأدبية تحدد فى إطار تراتب قد لا يكون جامعاً مانعاً (حيث لم يتم تحديد كل الأشكال الممكنة)"، على حد قول كوهن، "فكلها متعلقة". وكان يتم النظر إلى الأشكال الأقل مكانة فى هذا التراتب على أنها مدرجة فى الأشكال الأعلى مكانة: الإيجرام مدرج فى الهجاء أو الشعر الزراعى على سبيل المثال، أو القصيدة الغنائية فى الملحمة. ويقر كون بوجود تحول على مر القرن من التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال التعليمية إلى التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال الغنائية، إلا أنه يكتشف تحمساً للتعلق النوعى الذى يستمر خلال هذا التحول؛ لذلك عندما يتشكى ليووث على شعر المعهد القديم فى كتابه محاضرات فى الشعر المقدس للعبريين *Lectures on the*

*Sacred Poetry of the Hebrews* (الطبعة اللاتينية ١٧٥٣، والترجمة الإنجليزية ١٧٨٧)، يرى سفر المزامير "ديواناً، تحت العنوان العام للترانيم التي تمجد الله، يشمل قصائد من أنواع مختلفة بما فيها قصائد الرثاء". وفي وقت مبكر من القرن الثامن عشر كان أول أستاذ للشعر في جامعة أكسفورد، جوزيف تراب Joseph Trapp، قد أكد بالفعل على أن "القصيدة الملحمية.... تستوعب في داخلها كل أنواع الشعر الأخرى" (محاضرات عن الشعر *Lectures on Poetry*، الطبعة اللاتينية ١٧١١ - ١٧١٩ الترجمة الإنجليزية، ١٧٤٢).

عندما يقول كوهن بأن الأشكال الشعرية في القرن الثامن عشر كان طور تكوينها يتمثل في الأشكال الاجتماعية لدرجة أن التعالقات الناجحة لاحقاً صارت أمثلة على التناغم المتحضر" فإنه استيق مقالة مارشال براون Marshall Brown عن "السامي الحضري" (تاريخ الأدب الإنجليزي *English Literary History*، ١٩٧٨)، كما استيق على نحو أكثر صراحة عمل جون باريل John Barrell عن تعالق الأنواع وامتزاجها وتكاملها. فيرى جون باريل في كتابه الأدب الإنجليزي في التاريخ *English Literature in History* (١٩٨٣) أن تطور الهجائن النوعية انعكاس للتنوع المتزايد للمجتمع الإنجليزي في القرن الثامن عشر، فمزج العناصر الرعوية والزراعية في قلعة السفه لطومسون على سبيل المثال، أو بصورة أكثر فجاجة في تل جرونجار *Grongar Hill* وجزء الخروف *The Fleece* لداير Dyer - ينبعث هذا المزج من حاجة ملحة ومتصارعة لإضفاء الطابع المثالي على كل من المناظر الريفية وأشكال النشاط الاقتصادي التي كانت تغيرها، وتم نقل هذه النظرة إلى النوع الشعري والتغير الاجتماعي الاقتصادي نقلاً قاطعاً إلى المقالة التي اشترك باريل في تأليفها مع هاربيت جيست Harriet Guest بعنوان عن استخدام التناقض: الاقتصاد والأخلاق في القصيدة الطويلة في القرن الثامن عشر. فهنا مجرد غياب المبدأ المتميز نوعياً للنظام الشكلي الذي يتجلى بوجه خاص من خلال القصائد الطويلة في أنواع الشعر المبتكرة حديثاً - القصيدة التأملية والقصيدة الوصفية والمقالة الأخلاقية" - نقول يتم النظر إلى هذا الغياب على

أنه نوع يلبي الحاجة إلى تجميع "الرسائل المتباينة... فى كل جمالى"، الأمر الذى يساعد فى التعبير عن التناقضات الأيديولوجية. ويبين باريل وجيست كيف أن السبيلة النوعية generic fluidity تقوم بعملها فى "الوسيلة المميزة لشعر القرن الثامن عشر، ألا وهى القصيدة ذات النوع المختلط mixed genre التى تدمج بصور متعددة الهجاء والرسالة الشعرية والقصيدة التعليمية سواء أكانت فلسفية أم زراعية؛ لذلك تجمع قصيدة "الربيع" لطومسون بين الفكرة الرعوية عن العصر الذهبى الثانى الذى بعد عنه المجتمع والاحتفاء الزراعى بالنشاط والنقد الاقتصادى، وتستغل قصيدة أفكار ليلية ليونج امتزاجات نوعية مماثلة لتجتاز طريقاً حول الصراع بين التضحية الوطنية والنفعية الاقتصادية.

يوثق باريل وجيست - كجزء أساسى من حجتهما - "نقدًا بضفى الشرعية على استخدام مجموعة من الرسائل داخل القصيدة"، أى النقد الذى يصدق على الانفتاح النوعى generic openness ويشجعه. إن إعجاب إدسون بالمرونة فى الاستطراد عند فرجيل استبق ملاحظات جوزيف وارتون على المنوال نفسه فى مقالته تأملات فى الشعر التعليمى (فى أعمال فرجيل *The Works of Virgil*، ١٧٧٨). فكلهما يؤكد أهمية الانتقالات عند استخدام التحولات فى المجالات اللغوية الاستطرادية، وهو تأكيد نجده قبلهما عند تراب فى كتابه محاضرات فى الشعر *Lectures on Poetry* وفى الكتاب الذى نشر بدون اسم مؤلف بعنوان فن الشعر *Art of Poetry* (١٧٦٢). وفى فرنسا أدرك ديو Du Bos فى كتابه تأملات نقدية فى الشعر والتصوير *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (١٧١٩) أنه ينبغى على الكتاب الناجحين للشعر التعليمى أن يستندوا بطريقة انتقائية إلى مجموعة من الأعراف النوعية حتى يمتعوا "قلب" القارئ و"فهمه". ولكن فى النقد الإنجليزى هناك دعم أكثر تخصيصاً لأنواع التعالقات النوعية التى حدد كوهن ملامحها العامة، وكما يبين باريل وجيست، يكشف ذلك عن الضغوط الثقافية للبيئة الاقتصادية المتغيرة والمتوسعة على نحو سريع.

ولكننا سنكون مضللين إذا اقترحنا أن النظام الكلاسيكى الجديد للتميزات النوعية تحل تماماً مع حلول منتصف القرن؛ ذلك لأن الموقف النقدى المميز يجمع بين قبول أساسى لتراتب الأنواع المتوارث واستعداد لقبول التوليف والانحراف، والنظرية المناظرة للأنواع والملكات البشرية التى يوردها جوزيف وارتون فى كتابه مقالة عن عبقرية بوب وكتابات *Essay on the Genius and Writings of Pope* (١٧٥٦، ١٧٨٢) تستوعب التراتب الكلاسيكى بما فيه من إعلاء للملحمة والتراجيديا. كما أن موقف ريتشارد هيرد *Richard Hurd* من النوع الأدبى فى كتابه رسائل عن الفروسية والرومانس *Letters on Chivalry and Romance* (١٧٦٢) موقف مشابه؛ فهو يبقى على التراتب الكلاسيكى الجديد التقليدى، إلا أنه يعمل جاهداً لى يجد مكاناً لأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وسينسر بكل ما عندهم من غزارة استطرادية واختلاط نوعى generic impurity فى تاريخ يرى أن فقدان "الحبكة الصافية" Fine Fabling هو ضريبة التهذيب الحضارى (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). وينظر هيرد، مثل وارتون، إلى الأشكال الأوغسطية المفضلة للهجاء والرسالة الشعرية الأخلاقية على أنها "أنواع من الشعر أدنى مكانة"، إلا أنه فى ذلك متسق تماماً مع الأولويات الكلاسيكية الجديدة.

يدين كتاب توماس وارتون تاريخ الشعر الإنجليزى *History of English Poetry* (١٧٧٤ - ١٧٨١) لهيرد بهذه النقاط ونقاط أخرى عديدة. فبالرغم من أنه يبدأ بأطروحة "عن أصل القصص الرومانسى فى أوروبا"، فإنه يبين فى تمهيدته أنه يعتقد أن عصره "تقدم إلى أعلى درجات التهذيب"، وأن السمو "من المفاجأة إلى الرشاقة" يقوم فى شق منه على الالتزام التمييزى باللياقة النوعية (طبعة ١٨٢٤، الجزء الأول). كما أن هيو بلير Hugh Blair فى كتابه المؤثر محاضرات فى البلاغة والأدب الرفيع *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (١٧٨٢) مازال يسلم بنظام "الأنواع الأساسية للتأليف الشعرى" التى تتراوح من "أشكال الشعر الأقل مكانة" (أى الأكثر بساطة وطبيعية"، وهى الشعر الرعوى والشعر الغنائى) "إلى الشعر الملحمى والشعر المسرحى، باعتبارهما الأعلى مكانة" (الجزء الثانى)،

بالرغم من أنه يعرف الشعر بأنه "لغة العاطفة أو لغة الخيال النشط الذى يتشكل فى الغالب فى أوزان مطردة".

يؤكد بلير أيضًا أن الشعر لم يكن فى الأصل ينفصل عن الموسيقى (الجزء الثانى)، الأمر الذى يدل على أن علاقته بذلك الصعود التدريجى للشعر الغنائى الذى يؤكد أبرامز، والذى يقول عنه ويمسات إنه "كان فى طور الإعداد الجاد خلال القرن الثامن عشر فى إنجلترا" ليس فى كتابات المنظرين فحسب، بل كذلك فى ممارسة العديد من كُتَّاب «القصيدة الغنائية العظيمة» والمرثاة (تاريخ مختصر). وبالرغم من أنه تم استبقاء التراتب القديم لأنواع مع قبول مطرد للسيولة النوعية، فإن الإيمان بأولوية الدافع الغنائى كان يستجمع قواه.

بداية من أواخر القرن السابع عشر فصاعدًا، كانت فكرة تكوين الوحدة البدائية المتخيلة بين الشعر والموسيقى قوة دافعة فى الأوبرا والأوراتوريو<sup>(١)</sup> Oratorio والأغنية وكذلك فى الممارسة الشعرية والنظرية والأدبية (انظر ويمسات، تاريخ مختصر). يمكن تطويع الالتزام الأساسى وتعبده بالأولوية الغنائية على أنحاء شتى. حتى محاولة شارل باتو Charles Batteux لتسويغ الشعر الغنائى فى إطار مخطط قوى للمحاكاة الكلاسيكية الجديدة فى كتابه *الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (١٧٤٧) - "الشعر الغنائى... يندرج بطريقة طبيعية، بل وضرورية، فى المحاكاة، مع فارق وحيد.... وهو أنه فى حين أن الأنواع الأخرى من الشعر تحاكي أفعالاً

(\*) الأوراتوريو: مصنف أو مؤلف موسيقى لى توديه أصوات غنائية وآلات موسيقية أو أوركسترا، ويحكى فى الغالب قصة دينية وله طبيعة تأملية أو درامية. بعد أن ازدهرت الأوبرا فى القرن السابع عشر تم دمج بعض ملامحها فى الموسيقى الدينية، وكلمة oratorio مشتقة من كلمة oratory التى تعنى فى السياق الكنسى "المصلّى"، أى أن الكلمة الأولى تعنى الموسيقى التى يتم عزفها أو أدائها فى ذلك الجزء من الكنيسة الذى يقام فيه القداس أو الصلاة، وتتميز الأوراتوريو عن الأوبرا فى استخدامها لراو يقوم بوصف الأحداث ومواقعها وفى تأكيدها على موسيقى الغناء الجماعى وليست الأصوات الفردية أو السمولو. (المترجم)

باعتبارها موضوعها الأساسي، نجد أن الشعر الغنائي مكرس كلية للعواطف" (٢٤٨ - ٢٤٩) - ستجد صدق لهذه المحاولة في الطبعة التي حققها توماس تويننج Thomas Twining عام ١٧٨٩ من كتاب فن الشعر لأرسطو. ويمكننا أن نجد تطويراً أكثر تمثيلاً في كتاب جون براون بعنوان أطروحة في صعود الشعر والموسيقى ووجدتهما وقوتهما *A Dissertation on the Rise, Union, and Power...of Poetry and Music* (١٧٦٣) الذي يفترض "وحدة [أصيلة] بين الأغنية والرقص والشعر"، ويعدّ القصائد الغنائية - مثل القصائد الغنائية الطويلة Odes والترانيم - أول أشكال ظهرت حيث إنها "في طورها البسيط ما هي إلا نوع من صيحات الإعجاب للطروب". إن أثر كتاب روسو "مقالة حول أصل اللغات" *Essai sur l'origine des langues* (١٧٤٩) واضح في أطروحة براون، وانتقل من خلاله هذا التأثير إلى كتاب آخرين مثل بليزر وآدم فرجسون Adam Ferguson، إلا أن أكثر المدافعين الإنجليز جانبية عن الأولوية الغنائية المستشرق والعلامة وعالم اللغة والمترجم سير ولیم جونز؛ ففي مقالة عن الفنون التي يطلق عليها بوجه عام اسم المحاكاة *Essay on the Arts Commonly Called Imitative* الملحقة بمجلد من ترجمات واقتباسات للقصائد الهندية والعربية والفارسية نشر عام ١٧٧٢ يرفض جونز نظريات المحاكاة في الشعر رفضاً باتاً، ويؤكد أن "الشعر لم يكن في الأصل سوى تعبير قوى متدفق بالحياة عن العواطف البشرية"، ويزعم أن الشعر الغنائي هو الشكل الشعري الأصيل والنموذج الأصلي لكل أنواع الشعر (انظر أبرامز، المرأة والمصباح). وصار جونز شخصية مؤثرة في المتحمسين للشعر الغنائي فيما بعد؛ لقد أوصى شيلي بانع الكتب الذي يتعامل معه بإحضار عمل جونز على وجه السرعة عام ١٨١١.

يجدر بنا هنا أن نذكر جانباً آخر للارتباط بين الشعر والموسيقى باعتباره مدعماً للتحرك نحو التسليم بالأولوية النوعية الغنائية؛ فالحدة العاطفية للنوع الديني شكلت حلقة الوصل بين الموسيقى والشعر في تقليد ترانيم البروتستانت المنشقين عن المذهب البروتستانتي الغالب Nonconformist وترانيم الحياة الميثودية Methodist في القرن الثامن عشر، كما أن ترانيم إسحق واتس Isaac Watts في بداية القرن كان لها تأثير كبير فيما بعد على القصائد الغنائية التي كتبها أنا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld ولیم بليك William Blake، وساعدت مجموعات جون وسلي John Wesley من الترانيم بداية من

عام ١٧٣٧ فصاعداً على جعل الغناء الشائع للشعر تجربة مألوفة للعديد من الأشخاص ما كانوا لولا ذلك سيقروون كثيراً من الشعر الغنائى هذا إن كانوا سيقروون أياً منه على الإطلاق.

ليست إلا خطوة قصيرة بين نزعة التأكيد الفطرى على الشعر الغنائى عند روسو وبراون وجونز وفيوضات هيردر وأصحاب حركة العاصفة والقصف، وقبل أن نخطو هذه الخطوة ينبغي علينا أن نتدبر ظاهرتين حدثتا فى منتصف القرن وكان لهما أثر قوى على التفكير فى النوع الشعرى: ألا وهما إحياء الحكاية الشعبية الغنائية Ballad ، والاستثارة التى دارت حول أوسيان Ossian. ويعطن كتاب توماس بيرسى Thomas Percy ماثورات من الشعر الإنجليزى القديم *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥) التزامه بالمعنى الموسيقى والأدائى للشعر الغنائى فى المقالة التمهيدية "مقالة عن الشعر والمنشدين الجوالين القدامى فى إنجلترا"، وفى لوحة محفورة صورت الشاعر الجوال وهو يعزف على الهارب، إلا أن بيرسى أعلن فى التمهيد عن طريقة مجموعته فى التوسط بين الشعراء الجوالين القدامى والشعراء المحدثين. "لكى نعوض فجاجة القصائد المهجورة، ختمنا كل مجلد بمحاولات حديثة قليلة على منوال الكتابة نفسه ، ولكى نخرج من ملل القصائد السردية الطويلة، أدرجنا فيها من آنٍ آخر مقطوعات أنيقة قصيرة من النوع الغنائى" (الطبعة الرابعة، ١٧٩٤، المجلد الأول). ويعد توسط بيرسى بين "القوة البهية الوعة" لآثاره والأذواق "الأنيقة" لـ "عصر مهذب مثل العصر الحالى" محاولات مميزة لمنتصف القرن الثامن عشر لإعادة توجيه الأولويات النوعية نحو الشعر الغنائى فى الوقت نفسه مع استيعاب الثوق المهذب لجمهور قراء الطبقة الوسطى المتوسع. كما أن تمهيد بيرسى يوضح تكيف الحدة الغنائية على الاهتمامات السردية الطويلة الذى كان مهماً فى إحياء الحكاية الشعبية الغنائية. وترتبط تومساته النقدية بين المجالات اللغوية الشعرية المختلفة بل والمتناقضة على وجه الاحتمال بالإجراءات التى فحصها باريل وجيست فى الشعر الزراعى والتعليمى، وتنعكس بلا شك



تغيرات اجتماعية واقتصادية مماثلة<sup>(٢)</sup>. يمكننا أن نعتبر هجوم جوزيف رتسون Joseph Ritson على بيرسي عام ١٧٨٣ على أنه مقاومة عالم شاذ وجمهورية لاستغلال بيرسي لهذا الرواج في تعتيق النزعة الغنائية من وجهة الذوق. ومع ذلك أثر كتاب بيرسي مآثرات من الشعر الإنجليزي القديم تأثيرًا كبيرًا في الأعمال اللاحقة لتشارترتون Chatterton وبيرنز Burns وتيكل Tickell وسكوت Scott في بريطانيا وأعمال جوتيه وشيلر وجوتفريت أوجست بيرجر Gottfried August Bürger وكتاب الرومانسية اللاحقين في ألمانيا.

تداخل ذلك الإبداع العظيم الآخر للخيال فطرى النزعة في القرن الثامن عشر - أى التزييفات الأوسيانية Ossian forgeries (١٧٦٠-١٧٦٣) لجيمس مكفرسون James Macpherson - مع إحياء الحكاية الشعبية الغنائية في تأثيره وفي المواقف المتكلفة من النوع الشعري، وتم نفسه في الأساس من خلال إحياء الإيمان بالبعد الملحمي لأغنية الشعراء الجوالين القديمة. وبلغت ماكفرسون نفسه الانتباه لـ "قواعد كتابة الملحمة" (تمهيد فينجال Fingal) ويبين في الهوامش أوجه التشابهات البلاغية بين ملحمة وملحم هوميروس وفرجيل وملتون، ويتجاوز هيو بلير ذلك في كتابه أطروحة نقدية حول قصائد أوسيان *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (١٧٦٣، طبعة مزيده ١٧٦٥): "حتى إذا فحصناها وفقا لقواعد أرسطو، سنجد أن بها كل المقومات الضرورية للملحمة الأصلية الملزمة بالقواعد". هذا التوليف بين الاتساق والالتزام النوعي والجموح والسمو الرومانسي توليف مألوف بالطبع، ويمثل الصورة الأوسيانية لتلك التناقضات التي تم اجتيازها، والتي لاحظناها في الاستجابات النقدية لأنواع أخرى من الشعر في القرن الثامن عشر. وكان الدعم الثقافي من جانب النقد لاختلاعات ماكفرسون كبيرًا: فشجع بلير وهنري هوم، ولورد كيمز Henry Home, Lord Kames مشروع ماكفرسون تشجيعًا قويًا منذ

(٢) انظر "On the use of Contradictim" وبخاصة الصفحات من ١٣٢ - ١٣٥، من ١٣٩ - ١٤٣

البداية، وتم الاحتفاء به في البداية باعتباره إعادة اكتشاف أصيلة للملحمة الغيلية<sup>(٢)</sup> Gaelic القديمة على يد شخصيات بارزة في عصر التنوير الإسكتلندي أمثال ديفيد هيوم David Hume وآدم سميث Adam Smith.

عندما نتناول أثر النصوص الأوسيانية في التفكير اللاحق حول النوع الشعري، ينبغي علينا ألا نعلم بأن ماكفرسون كان يكتب نثرًا في الأساس، فماكفرسون نفسه لم يعلم بذلك، حيث يقول في التمهيد إن "نيتة كانت أن ينشر شعرا"، إلا أنه قرر أن "التناغم الذي يمكن أن تستمد هذه القصائد من القافية... لا يمكن أن يعوض البساطة والطاقة اللتين يمكن أن تخسرهما" (أوسيان ١٨٠٩، *Ossian*) وتستحق الآثار الضمنية لمنطق ماكفرسون هنا على شعر القرن الثامن عشر أن نأخذها مأخذ الجد. فإبراج روجر لونزدا ل Roger Lonsdale لفقرة نثرية من كتاب شذرات من الشعر القديم تم جمعها في مرتفعات في إسكتلندا *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland* (١٧٦٠) في كتاب أكسفورد الجديد لشعر القرن الثامن عشر *The New Oxford Book of Eighteenth-Century Verse* يوحى بأنه تم قبول نثر ماكفرسون ضمن الشعر الإنجليزي بدرجة غير مألوفة تمامًا (تمثل الترجمات النثرية لـ بيوولف Beowulf وسير جاوين والفارس الأخضر *Sir Gawain and the Green Knight* ظاهرة مشابهة، إلا أنها متميزة). وأثار ذلك على كتابة الشعر في القرن الثامن عشر مثيرة للغاية كما أوضح ماكسيميليان نوفاك Maximillian Novak؛ إذ فتح نثر ماكفرسون الشعري "إمكانية الشعر الذي يقوم على مبادئ مختلفة عن الوزن الإنجليزي المعتاد" (الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر). وبرزت إمكانات عروضية مماثلة من الوعي الجديد ببنيات الشعر العبري التوراتي الذي شجعه لووث Lowth في كتابه محاضرات، واستكشفه كرسدوفر سمارت Christopher Smart بالمعنى في هتاف للحمل *Jubilate Agno*. وقرب نهاية القرن

(٢) الغيلية ما يرتبط بالغيليين أو ثقافتهم أو لغتهم والغيليون هم السلتيون/الكلتيون الناطقون بالغيلية في أيرلندا وإسكتلندا وأيل أوف مان، والغيلية فرع من اللغات الكلتية تشمل الغيلية الأيرلندية والإسكتلندية ومناكس. (المترجم)

ستتدخل المؤثرات العبرية والأوسيانية فى نظم "كتب النبوءة" لبليك. ومع ذلك لم تتغلغل هذه التطورات الشكلية فى نقد القرن الثامن عشر، بالرغم من الرواج الملحوظ لأوسيان فى فرنسا (ظهرت ترجمة بيير لوتورنور Pierre Letourneur عام ١٧٧٧) وألمانيا (ظهرت ترجمة ميشيل دنيس Michael Denis فى ١٧٦٨ - ١٧٦٩) وإيطاليا (ظهر الاقتباس المؤثر الذى تم نظمه شعراً مرسلًا على يد ملخيور سيزاروتى Melchiorre Cesarotti عام ١٧٦٣).

عندما ننقل إلى هيردر نجد عنده دافعاً للتغاضى عن تميزات وأعراف النوع الشعري يختلف تماماً عن التوفيق بين المواقف الكلاسية الجديدة والمواقف المناقضة لها المميزة للنقد الإنجليزى، وبدرجة أقل للنقد الفرنسى والإيطالى. من المؤكد أنه يمكننا أن نجد إدراكاً جزئياً للمكانة العرفية غير الجوهرية للنوع فى مستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. فإذا أقر ناقد محافظ تماماً مثل لورد كيمز بأن "التأليفات الأدبية تتمزج ببعضها البعض مثل الألوان بالضبط" (عناصر النقد)، فلا نجد غرابة فى أن كاتباً مثسكاً فلسفياً مثل كوندياك يقول بأنه "مع الاحتفاظ بأسماء الملحمة والتراجيديا والكوميديا، إلا أن الأفكار المرتبطة بها ليست هى نفسها على الإطلاق: فكل شعب يحدد أساليب وسمات مختلفة لكل نوع مختلف من أنواع الشعر" (فن الكتابة L'Art d'écrire، ١٧٧٥، الأعمال الفلسفية Oeuvres philosophiques، المجلد الأول ص ٦١٠). يعلن لوى سبامستيان مرسبييه Louis-Sébastien Mercier ذلك البيان الشهير من منظور مختلف تماماً، وهو منظور المسرح البرجوازي العاطفى: "اسقطى، اسقطى، أيتها الأسوار التى تفصل بين الأنواع" (فى المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحي Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique، ١٧٧٣). ولكن يعد غض النظر عن التمييزات النوعية التقليدية، عند هيردر، نتيجة مرتبة على تأكيد إيجابى وتواصل على مثل أعلى للشعر بوصفه طبيعياً وعفوياً وعاطفياً. "الملحمة والدراما والشعر الغنائى الشئ نفسه تقريباً بالنسبة له"، كما يلاحظ ويليك Wellek (النقد الحديث، المجلد الأول ص ٢٠٠)، والاختلافات المهمة اختلافات محددة

تاريخياً ممثلة في الثقافة واللغة القومية، وليست اختلافات عامة على نحو مزعوم ممثلة في الترتيب والتمثيل الشكليين<sup>(٣)</sup>.

يعد هيردر بالطبع مؤثراً مبكراً مهماً على جوته وشيلر، وتتضح الدينامية العدائية لذلك التأثير بوجه خاص في مواقفه المتميزة إزاء النوع، ففي حين أن النوع قضية ثانوية في الأساس، إن لم تكن هامشية، في نقد هيردر، نجد أنه قضية مهمة للغاية في نقد جوته طوال حياته. تحقّق مقالة هيردر الرائدة عن "الأنواع والفن عند الألمان" *Von Deutscher Art und Kunst* (١٧٧٣) - وهي بيان جماعة العاصفة والقصف - بأوسيان والغناء الشعبي والشعر الشعبي دون أدنى انشغال بالتمييزات النوعية، وتم هذا الاحتفاء بطرائق كان لها تأثير عميق على كتابة جوته في سبعينيات القرن الثامن عشر. ولكن شعر جوته نفسه في تلك الفترة يظهر حساسية باللياقة اللغائية والسردية والملحمية التي تميزه حتى في ذلك العمر المبكر عن هيردر. وتنتظر تأملات جوته حول النوع في مقالاته المتأخرة نسبياً الأشكال الطبيعية للشعر *Naturformen der Dichtkunst* (وهي جزء من "ملاحظات ومقالات" الملحقة بكتابه الغربي الديوان الشرقي *West-Östlicher Divan* ١٨١٩) للسواء إلى القضايا التي طرحها هيردر وأصنفاؤه في سبعينيات القرن الثامن عشر نظرية ثاقبة. فيقول جوته إنه "لا توجد إلا ثلاثة أشكال - طبيعية من الشعر": "السردى على نحو واضح، والمنفعل على نحو متحمس، والتمثيلي على نحو شخصي. الملحمة والشعر الغنائي والمسرح. يمكن لهذه الأساليب الشعرية أن تعمل مع بعضها بعضاً أو على انفراد" (الأعمال الكاملة، المجلد الثالث). ومازالت نقطة البداية عند جوته عضوية النزعة بعمق ("الأشكال الطبيعية")، إلا أنه يعتمد في تطوير حجته على تمييزه الدقيق بين التشكلات النوعية المحددة تاريخياً، ويعتمد في النهاية على مخطط "يمكن [فيه] عرض الأشكال الاعتبارية الخارجية، وهذه الأصول الضرورية الداخلية في نظام شامل" (الأعمال الكاملة، المجلد الثالث ص ٤٨٢). ويلاحظ ويليك أن النوع هو "الشغل الشاغل" له في مراسلاته مع شيلر طوال تسعينيات القرن الثامن عشر (النقد الحديث، المجلد الأول). يحاول جوته في خطاب له بتاريخ

٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ أن يشرح "كيف أننا - نحن المحدثين - نميل كثيرًا إلى مزج الأنوان": كل شيء يسعى جاهداً نحو المسرح، نحو تمثيل التلقائية الكاملة" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويقرن مثل هذا الإدراك عند جوته بمقاومة التحلل النوعي الكلي، من خلال إصراره على التمييز الشكلى والتمثيلي.

يرفض شيلر، على نحو أكثر حسماً من جوته، أن يقبل تغاضى هيردر عن الاختلافات في النوع الشعري. ففي كتابه في الشعر البسيط والعاطفي *Über naive und sentimentalische Dichtung* (١٧٩٥ - ١٧٩٦)، لا يسعى إلى القضاء على الفئات "الكلاسيكية الجديدة" القديمة، بل إلى إدراجها في تصنيف جديد يقوم على طرائق الإدراك "Empfindungsarten". فالتمييز الأساسي بين "البسيط" naive (القديم والعفوي في الأساس) و"العاطفي" sentimental (الحديث والتأملي في الأساس) يؤدي إلى إعادة التفكير في نوع الشعر Gattung. وما دام الشعر قادراً على الاحتفاظ بعلاقة "بسيطة" بالطبيعة البريئة، على حد قول شيلر، فهو متحرر من قيود اللياقة النوعية، وما دام أيضاً يشتغل في إطار الأساليب "الحديثة" "العاطفية" للتوسط التأملي في الفجوة بين المثالي والواقعي، فإنه تقيده قوانين لا تقل "قداسة" رغم تولدها من "الفساد" الثقافي والصنعة.

في النهاية يعلن شيلر وجود ثلاثة "أنواع من الشعر العاطفي": "الهجاء" و"الرثاء" و"الأنشودة الرعوية" Idyll، وهي تناظر ثلاث طرائق إدراك العلاقة بين الواقع والمثال (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويمكن الجمع بين هذه الطرائق، وهي مجتمعة بجلاء في نصين باللغة الإنجليزية: الفردوس المفقود والفصول Seasons. لا تظهر "الأنشودة الرعوية" إلا بالتدرج في مخطط شيلر؛ فهي في البداية نوع فرعي من "الرثاء"، إلا أنها تصبح في نهاية مقالته أسمى أنواع الشعر "العاطفي"، وهو النوع الذي يعيد فيه الشاعر الحديث اكتشاف البراءة "البسيطة" المفقودة وإنشاءها. ولا يقول شيلر الكثير نظرياً عن الشعر الغنائي، بالرغم من ممارسته له: يستشهد ويليك بخطاب أرسله شيلر عام ١٧٨٩ إلى كريستيان جوتفريد كورنر Christian Gottfried Körner يصف فيه الشعر الغنائي بأنه "أنفه [الأشكال الشعرية] وأعقمها" (الأعمال الكاملة، المجلد الخامس والعشرون). أما "مفهوم هذه

الأشودة الشعرية" فهو "مفهوم صراع لا يتم حله كلية في الفرد فحسب، بل وفي المجتمع أيضاً، وهو صراع التوحد الحر للريفة مع القانون، صراع الطبيعة التي تنيرها أعلى مكانة أخلاقية، باختصار، ما هو إلا المثل الأعلى للجمال عند تطبيقه على الحياة الفعلية" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). لدينا هنا، إذا استخدمنا مصطلحات شيلر الكانطية، انعكاس منظر لـ"استخدامات التناقض"، التي تبين باريل وجيست انتشارها الواسع في الكتابة الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر وأواخره .

كانت جهود جوته وشيلر لإعادة تأسيس نظرية التراتب النوعي باعتبارها استجابة مضادة للتطرفات البدائية والغنائية والتاريخية عند هيردر وجماعة العاصفة والقصف جهوداً أساسية لموضعيهما في بؤرة الكلاسيكية الألمانية. لا نجد معالجات نقدية للنوع الأدبي في الأدب الإنجليزي في أواخر القرن الثامن عشر - حتى معالجات وردزويرث وكولردج - ذات مركزية وسلطة مماثلة، ولكن في ممارسة الشعر الإنجليزي، كانت الضغوط النوعية الطارئة للمركز والجانبية للمركز ضغوطاً شديدة. فمن جهة، كما قال دونالد ويفي Donald Davie، صار شعراء كثيرون يؤمنون بأنه "ليس هناك موضوعات خارج مجال الشعر" (الأوغسطينيون المتأخرون Late Augustans). ويستشهد بقصيدة وليام فالكونر William Falconer "حطام السفينة" Shipwreck (١٧٦٢) وقصيدة إرازموس داروين Erasmus Darwin "غراميات النباتات" The Loves of the Plants (١٧٨٩) كمثلين وضعت المادة غير التقليدية الواردة بهما لياقة شعر القرن الثامن عشر تحت ضغط حاد. ووسع تأثير العلم - خاصة علم البصريات وعلم الأرصاد الجوية والكيمياء - على الشعر مجال لغة القرن الثامن عشر وصوره المجازية، كما تبين مارجوري هوب نكولسون Marjorie Hope Nicolson بنجاح كبير في كتابها نيوتن يطلب بحقه في ربة الشعر Newton Demands the Muse. وبداية من منتصف القرن، أدى الإعجاب الشديد بما هو جدير بالتصوير Picturesque إلى ما أطلق عليه مارتن برايس Martin Price 'دمقرطة الموضوع' democratization of subject matter (قصر الحكمة Palace of Wisdom). وقال يوفدال برايس Uvedale

Price عام ١٧٩٤ إن مصطلح "الجدير بالتصوير" يتم تطبيقه على كل شىء، وكل نوع من المناظر تم تمثيله أو يمكن تمثيله بنجاح فى فن التصوير دون استثناء" (مقالة فى الجدير بالتصوير بالمقارنة بالسامى والجميل *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*، ١٧٩٤). وكان لمثل هذا المنظور الجمالى الذى تم نقله إلى الشعر آثار ضمنية هائلة على النوع الأدبى.

كانت هناك أهداف عديدة مناظرة لهذه الميول نحو تحليل النوع - تواصل تحقيقها، ولو كان ذلك من خلال التحقير الفكاهى burlesque أو المحاكاة التهكمية [المعارضة الأدبية] Parody، وذلك عن طريق التمسك بالأنواع التقليدية. فبالرغم من أنه تم تصوير كرسنوفر سمارت Christopher Smart على أنه متصوف شاذ تحرك كتابته خارج الأشكال المقبولة، فإنه كان أيضاً، كما يذكرنا كلود روسون Claude Rawson، "مترجماً ومحاكياً لهوراس، ومعجباً ببوب... ومؤلفاً لقصائد زراعية وقصائد ملحمية ساخرة mock-epic poems، وقصائد غنائية على غرار برايور Prior وجاى Gay وجرأى وجولسميث" (من الفوضى انبثق النظام *Order From Confusion Sprung*). وكان لدى شعراء الطبقة الوسطى والفلاحين أمثال ستيفن دك Stephen Duck ومارى كولير Mary Collier وأن بيرسلى Ann Yearsley أسبابهم الوجيهة للنظر إلى الأشكال النوعية التقليدية باعتبارها مصادر لإضفاء الشرعية الثقافية، أو القمع الثقافى أو كليهما<sup>(٤)</sup>. وفى الشعر الفرنسى، صار أندريه شنييه André Chénier رمزاً للتوقد العاطفى للخيال المثالى العناصر للثورة، إلا أنه فى شعره - الذى نشر معظمه بعد إعدامه فى ٢٥ يوليو ١٧٩٠، حيث تم إعدامه قبل يومين من سقوط روبسبيرير Robespierre - يظهر ولاءً لحوماً لأشكال الشعر الكلاسيكى: القصيدة الرعوية الحوارية eclogue والأنشودة الرعوية، والقصيدة الغنائية الطويلة والمرائى (انظر

(٤) Raymond Williams, *The Country and the City* (London, 1973) and Donna Landry "The resignation of Mary Collier"

ويليك، النقد الحديث، المجلد الأول). وفي قصيدته "الإبداع" *L'Invention* يشرح أسبابه للحفاظ على الاختلاف النوعي واللياقة:

لكن الإبداع لا يعنى، فى تهتك فظ،  
جرح الحقيقة أو المعنى الحسن أو العقل،  
فلا يعنى أن تجمع دون تصميم ودون عقل  
أعضاء غير متوافقة فى تمثال ضخم هائل

أملت الطبيعة عشرين نوعًا  
يفصلها خيط دقيق وضعه الإغريق  
لا يجرؤ نوع على غزو حدود الآخر،  
هاربًا من حدوده المخصصة له<sup>(٥)</sup>

عندما ننظر للوراء من مقطوعة كهذه إلى تصريحات يوب فى مقالة فى النقد أن "الطبيعة وضعت حدودًا مناسبة لكل الأشياء" (١، ١، البيت رقم ٥٢) وكيف أن اليونان العارفة سطرت قواعدها المفيدة" (١، ١، البيت رقم ٩٢)، نكون على الأقل صورة تقريبية للطريقة التى صمدت بها الاعتقادات الكلاسية الجديدة حول النوع أمام كل القوى التى تتحدى بالاستغناء عنها أو طمسها.

### لغة الشعر

أدت الضغوط التاريخية والاجتماعية المتغيرة التى عُنّت فهم النوع الشعرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلى زعزعة المزاعم الكلاسية الجديدة حول لغة الشعر. فانساع جمهور القراء، وتشاط الحياة التجارية داخليًا وخارجيًا، وتدفق منظورات علمية جديدة وخطاب عملى جديد على "الأدب"، وتدعيم الممارسة الدينية المنشقة وتطويرها ؛ كل هذه التغيرات وغيرها فى الثقافة الأوروبية الغربية أثرت تأثيرات متعددة فى النقاش النقدى لنوع



أو أنواع اللغة الملائمة للشعر. وتم إجراء هذا النقاش إلى حد كبير بالنسبة للازدهار الفائق للفلسفات الشكلية للغة وداخل هذه الفلسفات. وبداية من الجدل الكبير بين لوك Locke ولايبنتس Leibniz في تسعينيات القرن السابع عشر والتأملات البعيدة الأثر لفيكو Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza Nuova* (١٧٢٥ - ١٧٤٤) ومروراً بالمداخلات المهمة لكوندياك وروسو وهيردر في منتصف القرن الثامن عشر وحتى التوسعات الجذرية لهورن توك Horne Tooke ودستيت دى تراسي Destutt de Tracy خلال فترة الثورة الفرنسية، جعلت فلسفة القرن الثامن عشر اللغة موضوعاً برز بروزاً أشد مما كان عليه سابقاً. ووجه هذا الانشغال الفلسفي تناول النقد الأكثر نفعية ومحدودية اللغة الشعر توجيهاً مهماً.

عندما نشق طريقنا للوراء بداية من تمهيد Preface ورنزويرث [للمواويل الغنائية] حتى منتصف القرن، وبالنظر إلى تعريف جونسون لمصطلح "اللغة" في قاموسه (١٧٥٥)، وهو العمل الأول من نوعه الذى يقدم مدخلاً لـ "الكلمة المفهوم" concept-word الجذرية عنده، كما يوضح تيلوطسون<sup>(٦)</sup>، ويقدم جونسون معنىً واسعاً على نحو وجيز "الأسلوب، اللغة، التعبير"، ويستشهد بكلام درايدن عن فرجيل: "يبدو فى كل جزء من لغته أو تعبيره نوع من النقاء النبيل والجرىء" (مقالات، الجزء الثانى). وفكرة درايدن عن "نقاء" اللغة ترتبط بإعادة التقييم المهمة التى قام بها دونالد ديفى للغة الشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر، نقاء اللغة فى الشعر الإنجليزى *Purity of Diction in English Verse* (١٩٥٥). وفيما يتعلق بفهم جونسون لمصطلح "اللغة"، يمكننا أن نبدي ملاحظتين: أولاً، إنه ينبع درايدن، ويقرن "اللغة" بـ "التعبير"، مما يؤسس تبايناً مع المعتقدات الرومانسية أقل وضوحاً مما يتم زعمه فى العادة، إلا أنه من ناحية أخرى ينتقد درايدن فيما بعد (فى حياة الشعراء) على استخدام مصطلحات فنية وعامية متخصصة، الأمر الذى يفصح عن معيار عام جدير بالاعتماد، كما يؤكد ويمسات: "إنها قاعدة عامة فى الشعر أن تنغمس كل المصطلحات المستخدمة فى تعبيرات عامة؛ لأن الشعر يتحدث لغة عالمية" (حياة الشعراء، المجلد الأول، انظر تاريخ مختصر).

بالطبع يحالف ويمسك الصواب عندما يقول، مقتباً نظيره في كتاب بيفون Buffon أطروحة حول الأسلوب *Discours sur le style* (١٧٥٣)، بأن "مقياس الأسلوب الذي عرضه جونسون قريب من ميتافيزيقا العصر وعلمه". لكن المثل الأعلى للشعر الذي يتحدث "لغة عالمية" تمتاز بـ "تعبيرات عامة" - هذا المثل يواجه بالفعل مقاومة وتعيّداً في أهم تناول فلمفي اللغة في القرن الثامن عشر، وهو الباب الثالث من كتاب لوك *Essay Concerning Human Understanding*. ينظر العديد من القراء الذين مازالوا محملين بتشويهات القرن التاسع عشر للوك Locke إليه في المقام الأول، على أنه يستكر "كل الاستخدامات المصطنعة والمجازية للكلمات التي ابتدعتها الخطابة" باعتبارها "لا [تهدف] إلا إلى الإحياء بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف، وبالتالي تضليل الحكم، وبناء عليه فهي غش بيّن في الواقع" (مقالة في الفهم عند الإنسان، الباب الثالث). ولكن فلسفة اللغة عند لوك تؤسس في الواقع المبادئ وتعرّف المشاكل التي أصبحت تلعب دوراً مهماً في التفكير النقدي في أواخر القرن الثامن عشر حول لغة الشعر<sup>(٧)</sup>. فهو يوطد ويطور المبدأ القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، وليست علامات طبيعية على الأشياء. وبينما يقوم الذهن بصنع علامات اعتباطية لأفكاره، ومن خلال عمليات التفاعل الاجتماعي، ينظمها في لغة، تكتسب هذه العلامات بدورها وظيفة تكوينية بالنسبة للتفكير، وعندما يصل الأمر إلى "الأسماء العامة" المخصصة لتلك الأفكار الجمعية التي يطلق عليها لوك اسم "الأساليب المختلفة" *mixed modes*، يقول لوك "بالرغم... من أن الذهن هو الذي يقوم بالجمع، فإن الاسم هو الذي يربطها ببعضها بعضاً ريثماً قوياً كما لو كان عقدة" (الباب الثالث). وإذا كانت "التعبيرات العامة" التي يصر عليها جونسون تعتمد على قوة الربط للعلامات اللفظية المنشأة بطريقة اعتباطية، ولا تعتمد على المقولات العقلانية المتعالية، فلن

(٧) انظر John Yolton's study *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956); also Yolton's *Locke and the Compass of Human Understanding* (Cambridge, 1970). Hans Aarsleff, *The Study of Language in England 1780-1860* (1967) and *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (1982).

زعم الشعر، أو أية ممارسة لغوية أخرى، بأنه يتحدث "لغة عالمية" تم فضحه بالطبع فضحاً قاسياً.

كانت نظرية لوك "عن الكلمات" نقطة الانطلاق لكل فلسفات اللغة فى أواخر القرن الثامن عشر، بما فيها الفلسفات المعارضة لفلسفته. وكما تبين من الأفكار التى لخصناها لتونا، كانت الآثار الضمنية لنظرية لوك فى لغة الشعر واسعة المدى ومزعزعة بصورة أكبر مما تعد فى العادة. فمعظم التناولات لأثر لوك والتقليد التجريبي على الشعر لم تؤكد قضايا المؤسسة اللغوية والدلالة والإحالة، بل أكدت الانشغال الواجب بالتفاصيل الحسية والوصف العلمى. ومن المؤكد أن ما صار يعرف باسم "مذهب التخصص" doctrine of particularity وشعر الوصف الدقيق الذى قيمه وشجعه، فى مقابل مناصرة جونسون لـ "التعبيرات العامة"، له أساس فى جانب من جوانب التجريبية. ونجد هذا المذهب فى ثناء جوزيف وارتون على قصيدة الفصول لطومسون Thomson و"تعدادها الدقيق والمفصل للظروف التى تم انتقاؤها بقرينة" (مقالة فى عبقرية بوب وكتابه، ١٧٨٢)، وفى تحريض كيمز Kames للشاعر على أن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامة بقدر الإمكان" (عناصر النقد، ١٧٦٢، الجزء الأول)، ونجده فى إصرار هيو بلير على أن "الوصف أعظم اختبار لخيال الشاعر؛ ذلك لأنه "يجعلنا نتخيل أننا نرى [الموصوف] أمام أعيننا" (محاضرات حول البلاغة والآداب الرفيعة، ١٧٨٣، الجزء الثانى)، وإذا استشهدنا بمثال معاصر من النقد الإيطالى، نجده فى احتفاء سيزارى بكارى Cesare Beccaria بالتفاصيل المجسدة والإحساس الناصع فى كتابه بحث فى الأعماق فى طبيعة الأسلوب *Ricerche intorno alla natura dello stile* (١٧٧٠). ويرتبط هذا التأكيد النقدي على التفاصيل الوصفية الدقيقة descriptive particularity بوجه عام بما يقصده و. ج. بيت W. J. Bate عندما يقول إنه بحلول منتصف القرن تم بحث قضايا اللغة والاستعارة وبنية الجملة وإيقاع النثر بحثاً مسهباً للغاية مع الإشارة المتواصلة إلى التوضيحات المجسدة (من الكلاسيكى إلى الرومانسى *From Classic to Romantic*، ويستشهد بيت بعمل يشوع سنيتل Joshua Steele الابتكارى عن وزن الشعر).

لكى نفهم الأهمية العملية لـ "مذهب التخصص" للغة الشعر فى القرن الثامن عشر، ينبغى علينا أن نرى اشتغاله بالنسبة لمبادئ اللياقة النوعية والإشارية الضمنية لكل ما ورد فى الشعر الكلاسيكى والتنظيم العلمى الذى عبر عنها تيلوطسون وجوزفين مايلز Josephine Miles وجون أرثوس John Arthos وآخرون ممن علمونا ألا نصرف النظر عن النعت مثل "القبيلة المترعفة" finny tribe باعتبارها حشواً أجوف. وبحلول منتصف القرن، كانت تلك المبادئ الأسلوبية فى طور التغيير من قبل تيارات فكرية وتغيرات ثقافية جديدة، أو مستخدمة بشكل جديد. ويركز قدر من تحليل نكولسون Nicolson الأكثر استتارة فى كتابه نيوتن يطالب بحقه فى ربة الشعر على أمثلة من منتصف القرن عند أكنسايد وطومسون ويونج وياجو Jago نجد فيها التسويغ النقدى لاستخدام الشعر للعلم التجريبي الجديد مدرجا فى الشعر نفسه كما ينعكس على المفردات والصياغة. ولكن إذا كان الجانب العلمى الرصدى من الفلسفة التجريبية جعل النقد يضيف قيمة على التفاصيل والدقة الوصفية، فإن جانبها الذاتى الذهنى قاد إلى اتجاهات أخرى. هناك فقرة شهيرة فى كتاب أكنسايد مباحث الخيال (١٧٤٣) تتدخل فيها المعرفة حسب رأى لوك والشعرية تبعاً لأديسون فى الاحتفاء بقدرة الشاعر على "أن يرى فى الأشياء المينة/ شبه لاتعبيرى بنفسه،/ وبالفكر والعاطفة" (٣، ٢، الأبيات ٢٨٤ - ٢٨٦). وكما بين برايس (قصر الحكمة)، يضع أكنسايد هامشا لهذه المقطوعة يقول فيه إنها تصف "أساس كل حليات لغة الشعر تقريباً". وبالرغم من أن كلمتى "لاتعبيرى" و"حليات" ليستا كلمتين وردزويرثيين، فإن أكنسايد ينظر للأمام هنا إلى الأفكار اللاحقة حول اللغة والمناظر الطبيعية والذاتية التى ستربط تمهيد وردزويرث للوراء بمبادئ لوك. فلقد منح لوك الذهن دوراً نشطاً فى بناء التجربة، ويوجد الدليل المتكرر على ذلك الدور فى اللغة نفسها.

استجاب نقد القرن الثامن عشر لـ "طريقة الأفكار" عند لوك وللتطورات اللاحقة فى الفلسفة التجريبية بأن شغل يتمثل التجربة الذهنية كتابة - على سبيل المثال، بقدرة اللغة فى الشعر على تسجيل تداعى الأفكار". يتناول لوك نفسه تداعى الأفكار بتشكك كبير ويشير إليه بأنه "نوع [لاعقلانى] من الجنون" (مقالة فى الفهم عند الإنسان). ولكن من خلال فلسفة هيوم وهارتلى Hartley فى إنجلترا وفلسفة كوندياك فى فرنسا أصبح ما نطلق عليه اليوم المذهب

الارتباطي associationism قوة لافقة للنظر في النقاش النقدي للغة الشعر. واستجاب جوزيف بريستلي Joseph Priestley وإيرازموس داروين لأفكار هارثلي، كما استجاب لها بنجاح نقدي أكبر ألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرشيبولد أليسون Archibald Alison وأبراهام تكرر، Abraham Tucker. وذهب تكرر إلى أنه "لا شيء جميل في حد ذاته"، وأن الجمال يتوقف على العادات والنشاط الارتباطي للأذهان الفردية (تتبع نور الطبيعة *Light of Nature Pursued*، ١٧٦٨ - ١٧٧٨). ومن الآثار الضمنية لهذا الموقف على الشعر الاهتمام الجديد باللغة متداخلة الحواس، وذلك بالتمثيل اللفظي لنوع من التجارب الحسية بلغة تجربة حسية أخرى. ويرجع الاهتمام الفلسفي والعلمي بتداخل الحواس Synaesthesia إلى نيوتن ولوك مباشرة. ولكن خلال القرن الثامن عشر أصبح يقيم جمالها على أنه إمكانية خاصة بلغة الشعر وعلاقته بالشعور. فيقول أليسون في كتابه مقل عن الذوق *Essay on Taste* (١٧٩٠) إن "الرفيق أو القوى، الوديع أو الجريء، المبتهج أو المكتئب" مصطلحات يتم تطبيقها في كل اللغات على الألوان.. وتظهر ارتباطها بصفات معينة للذهن". واكتشف النقد التجريبي، في الأرضية المشتركة المزعومة للعواطف البشرية، دربه الخاص عبر التفاصيل الدقيقة الحسية مروراً للوراء حتى فكرة جونسون عن "اللغة العالمية".

إلا أن هناك تطورات معارضة نشأت داخل خط التفكير النقدي الذي نجم عن التجربة عند لوك، ويميز كوندياك في كتابه فن الكتابة *De L'Art d'écrire* (١٧٧٥) تمييزاً دقيقاً بين "تداعي الأفكار" الذي يراه مجالاً خاصاً لكلام الشعر عن العاطفة، و"ارتباط الأفكار" الذي يفهمه بأنه مميز للنثر والخطاب العقلاني. ويتم التعبير عن تداعي الأفكار في الشعر، وفقاً لكوندياك، من خلال ملامح مميزة لكل لغة وثقافة قومية، ولا يتجاوز الفروق اللغوية كما يزعم أليسون. ويضرب تعبير كوندياك عما صار يعرف باسم مبدأ النسبية اللغوية بجذوره في حجة لوك أن الكلمات علامات على الأفكار على نحو "اعتباطي" وليس من خلال أي ارتباط طبيعي.. لأنه في هذه الحالة لن تكون هناك إلا لغة واحدة عند كل البشر" (مقالة في الفهم عند الإنسان). في الواقع، يعد هذا المبدأ الذي يقرن بوجه عام بالتأكيد على الطابع

اللغوى المحلى الذى يُعتقد أنه يميز الشعر والنقد الرومانسى تطويراً للفكر التجريبي في القرن الثامن عشر، بالرغم من أنه يتم تدعيمه عند هيردر وغيره من الكتاب في الربع الأخير من القرن الثامن عشر تدعيماً قوياً من خلال التصورات الصوفية للأصول الثقافية البدائية.

كان تأثير النظرية التجريبية على الأفكار النقدية حول لغة الشعر لأواخر القرن الثامن عشر تأثيراً خاصاً ومركباً، وفي العادة يتناقض، مع محاولة لإضفاء الطابع العالمى على اللغة ذات الطبيعة العامة التى نادى بها جونسون والعقلانيون الكلاسيون الجدد. تدبر هنا ذلك الملمح البارز، وبالتالي محل النزاع، من ملامح أسلوب الشعر في منتصف القرن، ألا وهو التشخيص. ولتقييم التشخيص تاريخ متواصل قوى في نقد القرن الثامن عشر، بداية من زعم أديسون أنه "يخلق عوالم جديدة خاصة به ويظهر لنا أشخاصاً لا يمكن العثور عليهم في الوجود"، وبه شئ يشبه الخلق" (مجلة itolic، العددان ٤١٩، ٤٢١)، مروراً بتأكيد جوزيف وارثون أن "التشخيص، بسمو ولياقة، يمكن أن يعد بحق أعظم جهود القدرة الإبداعية للخيال المتقد المتدفق بالحياة" (مجلة المغامر *Adventurer*، العدد ٥٧)، إلى إدراك أنا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld أن الشعر من خلال التشخيص "تعمره كائنات من خلقه الخاص"<sup>(٨)</sup>. ينظر إيرامز إلى التشخيص باعتباره أهم علامة على الإيمان النامى بالخيال الإبداعى خلال القرن الثامن عشر، ويفسر نقد ورنزويرث وكولردج لبعض طرائق التشخيص بأنه دليل على أهميته الكبيرة لاهتماماتهما (المرأة والمصباح). ومنذ عهد قريب، فحص كليفورد سيسكن Clifford Siskin التشخيص باعتباره "ملمحاً نموذجياً" من ملامح شعر القرن الثامن عشر، و"التحول [الرومانسى] عن التشخيص" باعتباره مفتاحاً لفهم تحول كبير في "اشتغال [الأدبى] للقوة الاجتماعية"<sup>(٩)</sup>. إن علاقات الخاص بالعام والجزء

(٨) Chester Chapin, *Personification in Eighteenth-Century English Poetry* (New York, 1955).

(٩) *Historicity of the Romantic Discourse*. (٩)

بالكل محل خطر في كل أشكال التشخيص. يتقاضي وردزويرث بطريقة جدلية "تشخيص الأفكار المجردة" في الحكايات الغنائية الشعبية؛ لأن ذلك صار بالنسبة له "تقنية آلية من تقنيات الأسلوب"، أي طريقة زائفة ومبتذلة لمحاولة تحقيق ما يطلق عليه ويمسمات "العام المجسد" The Concrete Universal (الأعمال للنثرية، المجلد الأول، تاريخ مختصر) بلغة شعرية. ولكن كما أظهر ديفي وكما أترك كتاب القرن الثامن عشر أنفسهم، يمكن للتشخيص أن يولد أشكالاً مدهشة من أشكال الحياة الاستعارية للقراء المتبهمين لإمكاناته الأسلوبية المميزة - أي تحول القوة المجازية من الاسم إلى الفعل على سبيل المثال في قصيدة "لندن" لجونسون:

إلى أن يقفز الفقر الذي يجيء اليوم مخادعاً بطيئاً  
ليمسك بك مثل عدو نصب له الفقر كميناً

ومحل الخلاف هنا القوة التجزئية للبلاغة المجازية التي تشغل داخل شعرية "التعبيرات العامة" والأهداف التعميمية.

علينا أن نتدبر هنا ما آل إليه مذهب الجزئية والوصف التفصيلي في نظريات السامي الأدبي. فبخلاف إضفاء القيمة على التفاصيل الوصفية الدقيقة الواضح في نقد جوزيف وارتون وكيمز Kames وبلير، يزعم إدموند بيرك Edmund Burke أن "الغموض" Obscurity أعظم مصدر للقوة في الشعر وأميزها: "إن أكثر وصف لفظي حيوية ونشاطاً يمكنني أن أقدمه - يثير فكرة غامضة وغير كاملة عن... الأشياء، ولكن عندئذ سيكون في مقدوري أن أثير عاطفة أقوى من خلال الوصف مما يمكنني أن أفعله من خلال أحسن لوحة" (بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful، ١٧٥٧، تحقيق بولتون). يرى بيرك أن جون ملتون أفضل مثال للشاعر الذي تشتعل لغته من خلال الغموض السامي، ويتبعه في ذلك توماس وارتون الذي يقول عن قرة في ليمسيداس Lycidas إن الشاعر

"بتعبيرات غامضة ومبهجة يترك ما يكمله أو يفسره خيال القارئ"<sup>(١٠)</sup>، كما يتبعه، لأسباب مختلفة نوعاً، لسينج الذى يمتدح الخيال اللابصرى لملتون ويرجعه لعمائه (لاوكوون، الملحق الثانى). يتناقض تحليل بيرك للغة الشعر، من منظور ما، تناقضاً بيّناً مع مبدأ لوك القائل بأن الكلمات لا تكون ذات معنى إلا باعتبارها علامات على الأفكار. يتبع بيرك نقد بيركلى Berkeley للوك فى كتابه أطروحة خاصة بمبادئ المعرفة البشرية *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*، ويذهب إلى أنه فى الشعر تؤثر الكلمات فيما لكونها "مجرد أصوات، إلا أنها أصوات، نظراً لكونها تستخدم فى مناسبات معينة.... تولد فى الذهن، فى أى وقت يتم ذكرها فيما بعد، آثاراً مماثلة لآثار تلك المناسبات.... فالصوت بدون أية فكرة ملحقة به يواصل عمله بالطريقة نفسها التى كان يعمل بها من قبل" (بحث فلسفى). يرى بيرك أن التفاصيل المحددة Particularity مسألة "مناسبة" بلاغية، وليست مسألة دقة تمثيلية. يمكن أن يساعدنا فهم ذلك على إدراك أن تأكيد بيرك على استجابة القارئ للنشطة لـ "غموض" اللغة السامية، إذا نظرنا إليه من منظور آخر، يدين فى الواقع بالكثير للشق الذاتى من النظرية التجريبية.

أبصر بليك هذه الارتباطات واحتج عليها فى هجومه على "الغموض" فى "الحواشى" التى كتبها تعليقاً على كتاب الرسام الشهير السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds *Discourses* (١٧٩٨ - ١٨٠٨): "تقوم أطروحة بيرك عن السامى والجميل على آراء نيوتن ولوك" (الأعمال الشعرية والنثرية). أدرك بليك - فى اقتناعه بأن كل سمو يقوم على التمييز الدقيق" وأن "الغموض ليس مصدرًا للسامى أو لأى شىء آخر" (الأعمال الشعرية والنثرية) - أن التقييم الجمالى لنقص التحديد indefiniteness عند بيرك يرجعنا إلى لوك. ولكنه لم يدرك، أو لم يستطع أن يدرك، أن هذا الجانب من تأثير لوك ينبع من نظرة لوك إلى الذهن باعتباره نشطاً وتكوينيًا، وليس آلياً لآلية سلبية.

يتجلى التأثير المتبادل، والمتناقض أحياناً، لنظرية لوك على الأفكار النقدية الخاصة بلغة الشعر تجلياً لافتاً عند ديدرو Diderot الذى طور، مثل كوندياك، نظرية فى اللغة



باعتبارها نظامًا للعلامات تطور من الحسى والطبيعى مجسدًا إلى الاعتبارى والعرضى. فمن جهة يرى دييرو أن الشاعر يعيد اللغة المتحضرة إلى حالتها "الطبيعية" المتمثلة فى الفورية الحسية المتجذنة. يقول دييرو فى نقطة محيرة من كتابه خطاب عن الصم والبيكم *Lettre sur les Sourds et muets* (١٧٥١) بأن الشعر لا يقدم لنا "مجرد سلسلة من العبارات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة وامتياز، بل يقدم لنا نميجًا من الرموز الهيروغليفية غير المفهومة يتكدس أحدها فوق الآخر الذى يصوره، وبهذا المعنى يمكننى أن أقول إن كل الشعر تصويرى" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)<sup>(١١)</sup>. يمكن أن تدن هذه النظرة للغة باعتبارها رموزًا هيروغليفية بشئ لاهتمام الأوسع فى القرن الثامن عشر بالرموز الهيروغليفية، وخاصة لوصف وليم واربيرتون William Warburton المبتكر أن الرموز الهيروغليفية المصرية القديمة - كانت فى الأصل علامات طبيعية - صارت تستخدم كعلامات اعتبارية. ومع ذلك كان هدف دييرو المباشر يتمثل فى الإعلاء من شأن الصوت والوزن والصفات المادية الأخرى للغة للشعر. ونجد صدقًا لاحقًا لأفكاره عن مثل هذه الأمور فى القرن الثامن عشر فى نقد أنطوان دى ريفارول Antoine de Rivarol المضاد للثورة، الذى ورد أنه قال عام ١٧٩٥: "ما الشاعر إلا متوحش بارع ومغم بالحياة... لا ينطق كل من المتوحش والشاعر... إلا برموز هيروغليفية"<sup>(١٢)</sup>. ومن الجدير بالذكر أن ريفارول نشر عام ١٧٨٤ مقالة حصلت على جائزة بعنوان أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية *Discours sur l'universalité de la langue française* احتفى فيها بوضوح اللغة الفرنسية بالمقارنة باللغة الإنجليزية. وبالرغم من أن دييرو كان ذا توجهات سياسة مختلفة تمامًا، فإنه قال أيضًا بأن التركيب النحوى Syntax النثرى الفرنسى يتوافق بصورة أكثر من اللغات الأخرى

(١١) أهم نص لفهم القرن الثامن عشر للرموز الهيروغليفية القديمة بالنسبة لفلسفة اللغة كتاب وليم واربيرتون

William Warburton التفويض الإلهى لموسى *The Divine Legation of Moses*

(١٧٣٧ - ١٧٣٨)،

انظر Maurice Pope, *The Story of the Archaeological Decipherment* (New York,

1975).

(١٢) Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire, II.

مع النظام "الطبيعى" للتفكر. ولكنه عندما وصل إلى الشعر، تبع بيرك فى احتفائه العاطفى بالغموض: "أى وضوح من أى نوع يفسد الإلهام. الشعراء يتحدثون دومًا عن الأبدية واللانهائية والشساعة والزمان والمكان والقداصة... كن معتمًا!" (الأعمال الكاملة، المجلد التاسع). تتنافس المواقف العقلانية والحسية والذهنية إزاء لغة الشعر على الغلبة فى نقد بيدرو، كما تتنافس فى القدر الأكبر من النقد الذى يشغل الباب الثالث من مقالة لوك كنقطة انطلاق نظرية.

إن الظلال فطرية النزعة Primitivist inflections لما قاله كوندياك وبيدرو وريفارول عن المنطوق الشعرى ظلال مميزة للتفكير النقدى فى هذه الفترة، وينبغى علينا أن ننظر إليها فى إطار السياق الفيلسفى الأوسع؛ ففلسفات اللغة فى القرن الثامن عشر تقدم نفسها على الدوام مركزة على السلالة، أى أنها تفسيرات لأصل اللغة البشرية وتطورها، وتفاوت هذه التفسيرات؛ فهى إما تخمينية واعية بذاتها أو حرفية ساذجة تغاوتًا كبيرًا. فلوك وكوندياك وبيدرو وروسو نفسه يشعرون بأنهم يختلفون خرافات فلسفية عندما يفترضون أن البشر تلتفتوا لأول مرة بـ "صياحات طبيعية" تتم عن الرغبة أو الخوف ثم طوروا بالترجيح استخدام العلامات المصطنعة. ومن ناحية أخرى، يبدو أن توماس بلاكول Thomas Blackwell فى كتابه بحث فى حياة هوميروس وكتاباته *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (١٧٣٥) قبل - كحقيقة تاريخية - الرؤية المتمثلة فى أن أصل اللغة يكمن فى "بعض الأصوات العرضية الفجة التى أصدرتها تلك الجماعة من البشر العارية المنذفين مذعورين بالصدفة"، وأنهم "فى البداية أصدروا هذه الأصوات بنبرة أعلى بكثير مما ننطق كلماتنا اليوم، وربما يرجع ذلك إلى أنهم وقعوا عليها فى نوبة عاطفة أو خوف أو دهشة أو ألم". كان لكتاب بلاكول تأثير كبير ومضمون يؤكد أن اللغة كانت فى الأصل "ملينة بالمجاز، مجاز من أجرا وأجسر وأطبع نوع". إن النزعة الفطرية Primitivism عند بلاكول مشروطة: فمثل هذا المجاز فى الحالة "المكسورة، غير المعتدلة، الصاخبة" للكلام الفطرى ليس فى حد ذاته "قوة وتعبير" على حد قوله، بل هى "عيب حقيقى". ولكن عندما يصير "المجتمع البسيط"، "متقدمًا نوعًا ما... سبلى الإعجاب والدهشة"، الأمر الذى يسمح للغة بأن

تصير "شعرية" بصورة أكثر كمالاً. ثم ينتقل بلاكلول إلى أن يعقد تبايناً بين القوة العاطفية للغة فى الأطوار الأولى من تطورها، وذلك "التهذيب" Polishing الذى "يقتل اللغة، فهو يجعل العديد من الكلمات مهجورة... ولا يتيح [للشاعر] إلا مجموعة وحيدة من العبارات، ويحرمه من العديد من العبارات الدالة والتعبيرات الجميلة القوية". ونصل إلى الفترة ١٧٤٠ - ١٨٠٠ محملين بالعديد من المصطلحات المخصصة للموقف الذى سيلبغ نروته تاريخياً فى مقدمة لديوان حكايات شعبية غنائية وفى جدل وردزويرث/ كولردج حول لغة الشعر الناجم عن ذلك.

تتصل حالة فيكو - الذى ظهر كتابه مبادئ العلم الجديد فى طبعته الثالثة عام ١٧٤٤ - اتصالاً جدياً بخط التفكير النقدي الذى نعرضه هنا. صحيح أن فيكو يظهر بكثافة فى نقاش إيرامز لـ "اللغة الفطرية والشعر الفطري". اهتم فيكو بالأساطير التوراتية اهتماماً أكبر من اهتمام بلاكلول، ويزعم أنه بعد الطوفان عمرت الأرض سلالة من العمالقة لم يكن إدراكهم للواقع "عقلانياً ومجرداً مثل إدراك المتعلمين اليوم، بل كانوا يشعرون ويتخيلون.. وكان أولئك البشر الأوائل... تجسيدا للحس الحاد والخيال القوى". وعندهم "كانت الميتافيزيقا شعرهم"، وانبعثت "حكمة الشعر" من مثل هذا الفكر الحسى والخيالى واللامنطقى انبعاثاً مباشراً (الترجمة الإنجليزية التى قام بها برجن وفيش Bergin and Fisch، الأعمال الكاملة). وهكذا صار علمنا تاريخاً للأفكار والعادات وأفعال البشرية فى آن، كما يقول فيكو، وتشكل "الحكمة الشعرية" أساسه (الأعمال الكاملة). من المفهوم أن مشروع فيكو مثير ونقدى فى اقتناعه بأن عمليات الفكر الأولية خيالية ولفظية فى الوقت نفسه، وبأن مفتاح فهم تاريخ الحضارات يكمن فى دراسة أشكال اللغة. صحيح أن العديد من أفكار فيكو - كما يذهب هانز آرسليف Hans Aarsleff - أقل أصالة مما يزعم أنصاره المحدثون؛ فجزء كبير من حجته التأملية تم الإحياء به بالفعل عند بيكون ولايبنتس Leibniz ولوك. وكان ويليكم قد أثبت أن أفكار فيكو حول دور النماز فى اللغة والشعر الفطري هى فى الأساس الأفكار نفسها الموجودة عن بلاكلول وواربرتون وبلير وغيرهم من الكتّاب، فى منتصف القرن، كما أثبت

عدم وجود دليل ظاهر على تأثير فيكو في الفلسفة والنقد حتى القرن التاسع عشر<sup>(١٢)</sup>. ومع ذلك يظل تطوير فيكو للأفكار فطرية النزعة الراسخة على نطاق واسع وتحويلها إلى تاريخ وعلم تأملين للثقافة البشرية إسهامًا قويًا متفردًا في فكر القرن الثامن عشر حول الخطاب الشعري.

في إنجلترا، كما ذكرنا سابقًا، كان كتاب ليوث في الشعر العبري المقدس *De Sacra poesi Hebraeorum* - (نشر باللاتينية عام ١٧٥٣) وبالإنجليزية بعنوان *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* عام ١٧٨٧ - أكثر إفساح عن النزعة الفطرية العاطفية تأثيرًا. وبالرغم من أن قدرًا كبيرًا من حجة ليوث كان بلاكول قد سبقه إليه، فإنه كان أول من "يقوم بتقسيم قاطع بين العقلاني والعاطفي في اللغة" على حد قول ستيفن لاند *Stephen Land* (علامات على للتضاي *Signs to Propositions*). عندما يقول ليوث بالسمو العاطفي للشعر العبري في التوراة، يقرن فكرة القوة العاطفية القديمة في اللغة بالحجة المقدسة التي لم يكن في مقدور هوميروس وبندار أن يضاهيها. وتمييزه بين النثر باعتباره لغة العقل والشعر باعتباره لغة العاطفة يتقاسم الكثير مع كوندياك وديرو، ويتطلع بالطبع إلى الجدل الذي سيدور حول هذه القضية بين وردزويرث وكولدرج. وكانت أفكار ليوث ذات تأثير كبير على النقاد والمنظرين الإسكتلنديين أمثال فرجيسون *Ferguson* وبليز ودف *Duff* ومونبودو *Monboddoo* وعلى التطوير المتوسع للنزعة الفطرية الغنائية في كتاب براون أطروحة حول صعود الشعر والموسيقى وحدثهما وقوتهما (١٧٦٣) حيث يبرز بوجه خاص تداخل الأفكار فطرية النزعة حول لغة الشعر والتراتب النوعي.

(١٢) انظر Wellek, "The Supposed Influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century", *Giambattista Vico: an International Symposium*, ed. Giorgio Tagliacozzo and Hayden V. White (Baltimore, 1969), and the various references to Vico in Aarsleff's *From Locke to Saussure*, and also Stuart Hampshire, "Vico and Language", *The New York Review of Books* (13 February 1969) and Aarsleff, "Vico and Berlin", *The London Review of Books* (5 - 18 November 1981).

فى إطار المجال الأوسع للنظرية الفطرية، من المؤكد أن للتوعية التوراتية واللاهوتية المتمثلة بصورة بارزة للغاية عند لووث تجد مكاناً لها فى الجدل الدينى فى القرن الثامن عشر. وتعد مجادلات مثل الجدل الذى دار حول "موهبة الألسن" gift of tongues عام ١٧٦٣ (انظر منك Monk، السامى *The Sublime*) محدودة الأهمية بالنسبة لتاريخ النقد، إلا أنها تتصل فيما بعد اتصالاً دالاً بالممارسة الأسلوبية للشعراء أمثال سمارت وبلوك الذين كانوا يكتبون انطلاقاً من يقين بأن لغتهم ذات علاقة عاطفية خاصة بكلمة الله. قصيدة سمارت نشيد إلى داود *A Song to David* (١٧٦٣) تجسد احتفاءها بشاعر المزامير بطرائق تتسق اتساقاً كاملاً مع حجج لووث وواربورتون وهيرد إن لم تكن متأثرة بها تأثراً مباشراً، وتجمع قصيدته هتافاً للحمل *Jubilate Agno* (التي كتبت ما بين ١٧٥٩ و ١٧٦٦) بين البنية الترنيمية الاستجابية *Antiphonal Structure* للشعر العبرى وما يصفه روسون Rowson بأنه بساطة حرفية فى اللغة والصور فى محاولة، ألمعية على نحو غير مألوف وواعية، لبعث الحياة من جديد فى لغة الشعر الكشفية<sup>(١٤)</sup> Visionary.

فى ألمانيا، كان هيردر أكثر من كتبوا عن لغة الشعر تأثراً؛ فقد كتب كتابه الفائز بجائزة مقالة عن أصل اللغة عام ١٧٧٠ استجابة لموضوع طرحته أكاديمية برلين. واستقصى آرسليف السياق الفكرى لمقالة هيردر استقصاء ثرياً مفصلاً؛ حيث يؤكد آرسليف أهمية كتاب كوندياك مقالة حول أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (١٧٤٦) لا بالنسبة لهيردر فحسب، بل بالنسبة للجدل المطول فى أكاديمية برلين حول قضية أصل اللغة. ونحن نعرف أن هيردر تأثر أيضاً ببلاكول ولووث، ويعترف هيردر نفسه بأثر محاضرات لووث عليه فى كتابه عن روح الشعر العبرى *Von Geist der Ebräischen Poesie* (١٧٨٢). كان المتصوف المتدين يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann معلماً مباشراً لهيردر فى شبابه فى بعض النواحي، وكان هامان قد نشر كتابه *Machadats Fiqih لغوى Kreuzzüge des Philologen* عام ١٧٦٢، وتشمل تصريحات هامان البليغة سمللة من القواعد اللغوية التى تبدو مألوفة بشكل

لاقت لكل من قرأ كولردج والمناصرين الآخرين للفكر الرومانسى Romantic Logos: العالم الطبيعي نفسه لغة الله، وهو نوع من النص المقدس، والشعر محاكاة قل أو كثر إلهامها لهذه اللغة ويعبر عن ذاته من خلال الصور ("كل معارفنا حسية، تصويرية"، (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)، والشعر مماثل للغة والدين والأسطورة البشرية. ومن الوجهة الثقافية، يبجل هامان العبريين القدماء على وجه الخصوص والشرق بوجه عام باعتبارهم مستودعات - بالإضافة إلى هوميروس وشكسبير - لامتزاج الشعر باللغة نفسها وبالإلهام الدينى.

يتمثل ما أخذه هيردر على وجه الخصوص عن هامان وطوره عبر اتجاهات متميزة فى الفكرة التى مؤداها أن لغة الشعر تعيد تمثيل الخلق الإلهى للعالم الذى يتم فهمه على أنه الكلمة Logos، على أنه فعل قولى تعبيرى. أما ما يخرج فيه على هامان خروجاً حاداً للغاية فيتمثل فى موقفه إزاء بقاء الحيوية الإبداعية الأصيلة المفترضة للغة فى اللغات القومية الحديثة، وخاصة فى الشعر الشعبى. وكان هامان قد أشار إلى لووث، كما يلاحظ ويليك، ولكنه لم يشر إلى بيرسى أو أوسيان (النقد الحديث). ولكن بالنسبة لهيردر، كان إحياء الشعر الشعبى البريطانى القديم على يد بيرسى وماكفرسون يمثل له تجسيداً للموقف الفلسفى الذى ذهب إليه فى مقالة عن أصل اللغات، كما أن القدرة البشرية الكامنة على الفكر التأملى جعلت إبداع اللغة لا ضرورة اجتماعية فحسب، بل وضرورة ميتافيزيقية أيضاً. وطور هيردر فى كتاباته المتأخرة رؤيته لتوحد اللغة البدائية بالشعر وفقاً ليقينه بأن التاريخ اللاحق لأية لغة - كما ينعكس فى الشعر المكتوب بهذه اللغة أوضح انعكاس - يكشف الهوية الروحية العميقة - أى الروح الشعبى Volksgeist - لثقافة قومية معينة. إن العديد من بؤر الاهتمام المميزة لفقه اللغة التاريخى فى القرن التاسع عشر تجد لها بالفعل انعكاساً عند هيردر. وبالرغم من أن مفهوم النسبية التاريخية فى دراسة اللغة تأسس بالفعل على يد كوندريك، كما يبين آرسليف، فإن التطويع العضوى والروحانى لذلك المفهوم عند هيردر لعب مثل هذا الدور المؤثر فى القرن التالى.

فى نظرية لغة الشعر كما هو الحال فى العديد من الظواهر الثقافية الأخرى التى كانت فى أواخر القرن الثامن عشر، تركت التطويرات البريطانية بصمتها على الكتابة فى باقى دول

أوروبا، ثم عادت هذه التطويرات مرة أخرى إلى بريطانيا حاملة معها تطورات ميتافيزيقية جديدة. فبعض الأفكار الأساسية عن اللغة في مقامة وردزويرث - فكرة الشعر باعتباره قائماً على "اللغة الفعلية للبشر" الذين يعيشون في جو "الحياة المتواضعة أو الريفية" وبالتالي باعتباره حرّاً في تعبيره عن "التدفق التلقائي للشعور القوي" (وردزويرث، الأعمال النثرية، المجلد الأول) - كان هيردر وسولتزر Sulzer قد سبقاه إليها، حيث أكد سولتزر على أن "أفكار [الشاعر] ومشاعره تتدفق بشكل لا يقاوم في الكلام" (نظرية عامة *Allgemeine Theorie*، المجلد الأول). كما أن وردزويرث لم يكن وحيداً في جهده لأن يستمد جدول أعمال جديداً للغة الشعرية من الاتجاهات الفطرية والعاطفية المميزة للجانب الأكبر من النظرية النقدية في منتصف القرن الثامن عشر وأواخره. ظهرت مجموعة من المقالات في مجلة منتلى مجازين *Monthly Magazine* عام ١٧٩٦ موقعة باسم "المستعلم" وكتبها وليم إنفيلد William Enfield، وتستشهد هذه المقالات بكتاب هيو بلير محاضرات عن البلاغة والآداب الرفيعة والعديد من المنظرين الفرنسيين (وليس الألمان) في الزعم بأن أصل الشعر يتمثل في "الحالة البسيطة للطبيعة" عندما كانت اللغة "جريئة وتصويرية" على نحو متأصل وكانت في العادة "تنساب في نغم جامح لا يقيد قيد". ويعارض إنفيلد لوث وهيردر واستيق وردزويرث في إصراره على أن "التعبير الطبيعي والملائم عن أي تصور أو شعور من خلال الوزن أو القافية لهو تعبيره الطبيعي والملائم نثراً". وهو يستهجن التفضيل "الحديث" لـ "الزخارف المبهجة الزائفة للفن على البساطة الأصلية للطبيعة"، ثم ينتقل ليستبدل بالتمييز التقليدي بين الشعر والنثر تمييزاً بين "لغة الخيال والعاطفة والإحساس" من جهة و"لغة العقل" من ناحية أخرى<sup>(١٥)</sup>.

ترتبط الميول الفطرية العديدة إزاء لغة الشعر ارتباطاً مركباً بصعود القومية الأدبية والإمبريالية في القرن الثامن عشر، فالحماس للتلقائية العاطفية المزعومة والقوة التصويرية للغة في حالتها البعيدة زمنياً والبسيطة ثقافياً كان يصاحبه في العادة حس قومي قوي، إلا أن هذه القومية تتباين تبايناً واضحاً مع القومية الكلاسيكية الجديدة عند فولتير ثم فيما بعد عند

ريفاورول باحتفائها المنبعث من بواعث مختلفة بالوضوح "الجوهري" واللياقة الاصطلاحية للغة الفرنسية الحديثة. وفي الوقت نفسه، لابد من تمييز المغازى القومية في تفسيرات سمو الشعراء الجوالين القدامى كما عند لووث وماكفرسون عما نجده في ثناء وردزويرث وإنفيلد على المصطلح الشائع الإنجليزي المعاصر. وعلينا أن نحارب مجموعة من التناقضات على كل الجبهات. إن الصعوبة الكامنة في اقتران "اللغة الفعلية المباشرة" عند وردزويرث بالكلام الرفي الذي لم يستخدمه هو أو قراؤه فعلاً - أى اضطراره لأن يُسلم بأن الشاعر ينبغي عليه أن "ينقّي" هذا الكلام "مما يبدو أنه عيوبه الفعلية، أى من كل الأسباب الدائمة والعقلانية للنفور أو الاشمئزاز" (الأعمال النثرية، المجلد الأول) - لها نظائر نفينة، وإن كانت مستترة، ففى التصريحات النقدية السابقة التى زعم وردزويرث أنه اذرى بعضها. وعام ١٧٤٢، قال جراى Gray إن "لغة العصر ليست لغة الشعر مطلقاً"<sup>(١٦)</sup>، وهو تأكيد يبدو لأول وهلة متسقاً تماماً مع الدور السلبي الذى خصصه له وردزويرث فى التمهيد. ولكن تأكيد وردزويرث غامض، فكل شيء يتوقف على المقصود بـ "لغة العصر". وما دام وردزويرث قد فهم "لغة العصر" على أنها طريقة الكلام الحضريّة الفاسدة التى كانت تفسد التعبير الشعري، فيمكنه أن يتفق مع عبارة جراى، إلا أن مشروعه المتمثل فى منح الشعر الإنجليزي سلامة لغوية جديدة من خلال الرجوع إلى جنوره القروية الأصلية يختلف اختلافاً جذرياً عن محاولة جراى لتنمية حيوية الشعراء الجوالين القدامى مع تكييفها على تذوق القرن الثامن عشر للبراعة المهذبة.

إن المثل الأعلى لوليم كاوير William Cowper الذى يتم الاستشهاد به كثيراً وذكره فى رسالة إلى صاحب الغبطة ولیم أنون William Unwin بتاريخ ١٧ يناير ١٧٨٢ أقرب للمثل الأعلى عند وردزويرث فى معظم النواحي، إلا أنه فى الوقت نفسه يتقاسم العمومية الخادعة لملاحظة جراى: "أن تجعل الشعر يتحدث بلغة النثر دون أن يكون نثرى، أن تنظم الكلمات نظاماً تبدو فيه أنها تخرج من فم متحدث مرتجل بشكل طبيعى، ومع ذلك بدون ابتذال، وبصورة متناغمة وأنيقة وبدون أن تبدو أنك تستبدل مقطعاً لصالح اللقافية، إن ذلك لمهمة من أشق المهام التى يمكن أن تلقى على عاتق الشاعر" (الرسائل والأعمال النثرية،



المجلد الثاني). من هو ذلك "المتحدث المرتجل" الذي يتكلم عنه كاوبر، والذي ينتج حديثه 'بشكل طبيعي' نثرًا ينبغى على الشعر أن يضاهيه في كل شيء ماعدا النظم؟ ما هو بفلاح كمبرلاند ذى الطابع المثالي عند وردزويرث وما هو بالشاعر المتجول البريطاني القديم ذى الخيال الفطري، بل هو فرد حساس أخلاقياً ومتعلم جيداً من أفراد الطبقة الوسطى صارت هويته أساسية على نحو شفاف للغاية لمؤسسة الأدب الإنجليزي لدرجة أنها ليست في حاجة لأن نحددها. ولا يقدم لنا كاوبر سوى صورة متواضعة من قول جونسون المأثور ذى الحجة الوجيهة بأن "الشعر لابد أن يتحدث لغة عالمية". ومع ذلك فتحويل المثل الأعلى لما تعبر عنه اللغة "بشكل طبيعي" من الأوزان الموسيقية إلى النثر يتجنب التحديد الإشكالي الذى يفرضه المبدأ اللوكى المتطور القائل بأن الكلمات تدل "بشكل اعتباطى" على الأفكار من خلال عمليات التبادل التاريخى والثقافى.

### العبقرية والأصالة والتعاطف

فى الوقت الذى شرع فيه صمويل جونسون يكتب حياة الشعراء الإنجليز *Lives of the English Poets* عام ١٧٧٩، كانت "العبقرية" *Genius* قد أصبحت موضوعاً بارزاً فى النقد فى أواخر القرن الثامن عشر. وأشار كتاب وليم شارب *Williams Sharpe أطروحة حول العبقرية A Dissertation upon Genius* (١٧٥٥) إلى بداية اهتمام إنجليزى، وإسكتلندى على وجه الخصوص، نظرى تطور بسرعة ليصير انشغالا عام ١٧٥٩ بنشر كتاب إدوارد يونج تخمينات حول الإنشاء الأصل *Conjectures on Original Composition* وكتاب ألكندر جيرارد *Alexander Gerard مقالة عن النوق Essay on Taste* وبليافة مقتصدة ومع ذلك مؤثرة للغاية، كتاب آدم سميث *Adam Smith نظرية المشاعر الأخلاقية Theory of Moral Sentiments*. وكان شعراء منتصف القرن أنفسهم قد جعلوا "العبقرية" ملمحاً متكرراً من ملامح رغبتهم فى إحياء المصادر القديمة لحيوية منشدى الشعر الجوالين قصيدة عن الطبيعة الشعرية *Ode on the Poetical Character* لكرولز، وتقدم الشعر *The Progress of Poetry* ومنشئ الشعر *The Bard* لجرأى

والشاعر المتجول، أو مسار للعبقريّة The Minstrel; or, The Progress of Genius لبتى Beattie ربما تكون هذه القصائد أكثر الأمثلة ألفة.

إذا كان جونسون ارتضى الافتتان الجديد بالعبقريّة والأصالة، كما يزعم ويمسات<sup>(١٧)</sup> فإنه ارتضى ذلك رغم أن طبعه قاومه كثيرًا. ففى كتابه حياة كاولى *Life of Cowley* على سبيل المثال، موقفه متحفظ ومرتاب ويدل على عدم ارتياح جونسون للموضة النقدية وهو يقارب السبعين من العمر (تحقيق هيل Hill، المجلد الأول). يعد جونسون مواكبا لما يحدث نظريًا فى بعض النواحي، وكون قضية العبقريّة "محددة بطريقة عرضية"، كما قال، كان نقطة خلاف كبرى. ولكن عندما حدد جونسون فى كتابه حياة بوب "كل السمات التى تشكل العبقريّة بنسب متوافقة ببراعة مع بعضها بعضًا"، عرض أفكارا جارية فى النقاش المعاصر من جوانب بالية للغاية فى نظر العديد من قرائه. فهو يجد فى شعر بوب "سلاسل جديدة للأحداث" و"طاقات عاطفة" وتمثيلا أقوى من الواقع "وتعدّدًا بديعًا، إلا أن هذا الإدراك للقدرة الشعرية الفائقة يعادله، بل ويفوقه، اللجوء إلى التعديل والتطويع والزخرفة والأناقة (تحقيق هيل، المجلد الثالث). ولكن بالرغم من أن هذه الصفات تسرى على بوب تمامًا، فإنها لم تكن علامات العبقريّة التى كان يونج وجيرارد والكتاب الآخرون عن الموضوع يحثون القراء على تتبعها للوراء فى الزمن حتى هوميروس، ولفترة أقرب، حتى شكسبير<sup>(١٨)</sup>.

بعد أن بدأنا بكتاب جونسون حياة الشعراء الإنجليز، يمكننا أن نتناول ما كان الكتاب الألمان فى سبعينيات القرن الثامن عشر بطورونه ليعيد فترة العاصفة والقصف Geniezeit [تعى حرفيًا عصر العبقريّة] ونموذج العبقريّة Genielehre من موقع هيمنة متجنز تاريخيًا ومبتعد نقديًا عن الخط الأساسى للغزارة النظرية. وتظهر جوانب أخرى لموقع الهيمنة هذا الملائم لإنتاج الشعر وتلقيه عندما ننظر للوراء من كتاب حياة الشعراء الإنجليز إلى تناول جونسون السابق لـ "العبقريّة" فى قاموسه، فهو يقدم لها خمسة تعريفات متميزة،

Short History and note citing Rambler 121, "On the evils of imitating". (١٧)

Genius and Monologue. (١٨)

إلا أن أيًا منها (كما يلاحظ قاموس أكسفورد الإنجليزي OED) لا يطابق المعنى الحديث المتمثل فى الملكة الذهنية الأصيلة الرفيعة الذى صار غالبًا فى إنجلترا - ثم فى فرنسا وألمانيا - بين خمسينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن أول تعريف قدمه جونسون - "القوة الحامية أو الحاكمة للبشر أو الأماكن أو الأشياء" - تعريف مهجور من بعض النواحي، إلا أنه اكتسب فى الواقع فرصة جديدة للحياة من خلال كونه فى المعنى الجديد والرفيع لـ "العبقرية" الذى لم يظهر فى قاموس جونسون. يشرح كاتش ما أطلق عليه كن فريدن Ken Frieden "استبطان العبقرية" Introjection of genius فى كتابه نقد الحكم *Critique of Judgment* (١٧٩٠): "إذا كان مؤلف ما يدين بمنتج ما لعبقريته، فهو نفسه لا يعرف كيف واثته أفكار هذا المنتج، كما أنه ليس فى إمكانه أن يبدع هذه المنتجات على هواه... (فى الواقع، قد يكون ذلك هو السبب فى أن كلمة العبقرية Genius مشتقة من الكلمة [اللاتينية] *genius* [التي تعنى] الروح الحارسة أو المرشدة التي تمنح لكل شخص ساعة مولده، والتي ترجع تلك الأفكار الأصيلة إلى إلهامها)" (القسم رقم ٤٦، ترجمة بلوهار Pluhar الإنجليزية، طبعة الأكاديمية *Akademie*، المجلد الخامس). ومن هذه الزاوية ليس وصف يونج الشهير للعبقرية بأنها "ذلك الإله الذى بالداخل" مجرد زعم مبالغ لشخص إنجليزى غريب الأطوار، بل إقرارًا بالقدرة الذهنية غير القابلة للتفسير فى لب جماليات التنوير المتأخرة. وتكثر الاعترافات الأقل رسمية بتداخل "العبقرية" الجديدة مع القيمة فى النقد فى أواخر القرن الثامن عشر - كما فى ثناء أنا باربولد على أكنسايد باعتباره كاتبًا "مزودًا بالعبقرية بطبعه" ومشبعًا بـ "عبقرية المكان" الذى تعلم فيه (جامعة إدنبره) فى أن<sup>(١٩)</sup>. ظل هذا النوع من التدرج من التكيف الواعى للروح الحارسة للمكان *genius loci* فى الأساطير على الإشارة النفسية والجمالية إلى العبقرية الطبيعية شائعًا فى نهاية القرن.

"Critical Essay", prefixed to Akenside's *The Pleasures of Imagination* (1794). (١٩)

تعقد باربولد تباينا بين العبقريّة "الحرّة المرحّة السامية" عند أكنسايد والعبقريّة "القوطيّة". لإدوارد يونج التى "كانت تتعشها غشاوة من الظلمات الكثيفة للكلفينية"<sup>(١)</sup> Calvinism، وكان يدين لنظامها بقدر من أكثر جمالياته لفتا للنظر رغم كل ذلك". وبالرغم من أن إشارة باربولد المباشرة تشير إلى قصيدة يونج أفكار إيلية (١٧٤٢ - ١٧٤٥) فإن موازنة النزعة الذهنية التنويرية الإسكتلندية Scottish Enlightenment Intellectualism عند أكنسايد بالحساسية الفردية على نحو قائم عند يونج تسرى بالمثل على كتاب تخمينات، وهو من أكثر النصوص النقدية خروجًا عن Unaccommodating فى القرن الثامن عشر. لآبد أن جونسون كان يدافع عن نفسه أمام هذا الجانب من مقالة يونج التى اتخذت شكل الرسالة إذا كان استجاب - كما يذكر بوزويل Boswell - لسماعه خبر قراءة يونج لكتابه تخمينات فى منزل صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson (الذى يخاطبه يونج بهذه التخمينات رسميًا) بأن قال إنه "مندعش من أن يونج يعدها أشياء جديدة تلك التى اعتقد هو أنها أقوال مأثورة شائعة للغاية" (حياة جونسون). فى الواقع، توجد نقاط فى كتاب شافيسبرى Shaftsbury الخواص Characteristicks (وفى كتابه مناجاة النفس، أو نصيحة لمؤلف، ١٧١٠) وفى بعض مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتائر (خاصة الأعداد ٦٢، ١٥٩-١٦٠، ٤١٤، ٤١٩) استبقت بعض نقاط التأكيد الأساسية عند يونج، كما توجد بصورة أكثر عمومية فى التراث اللونجى [نسبة إلى لونجينوس] للإلهام الشعرى السامى الذى تم نقله للقرن الثامن عشر من خلال بوالو وبوب. ولكن دعاوى يونج لصالح الأصالة المتجذرة فى الحدة الذاتية الطبيعية وفى الإغفال المتعمد للمواقف والنماذج الأدبية كانت البداية لتطور تراث قديم.

(\*) الكلفينية مذهب فى المسيحية ينسب إلى جون كلفن John Calvin الذى يقول بأن الله سلطته مطلقة ويقدر ما يشاء وبالتالي لا توجد حرية إرادة لدى الإنسان، وبالتالي يختار الله صفوة أو فئة مختارة من البشر يدخلهم الجنة ويقدر النار على الآخرين، كما يدعو هذا المذهب إلى تكرار الذات والدعوة إلى الكد والاجتهاد والمثابرة وعدم التبتير وما إلى ذلك مما أدى إلى الإطاحة بالإقطاع وعود الرأسمالية، ونستنتج من ذلك أن الكلفينية كانت مضادة لاستمتاع الإنسان بملذات الدنيا، حيث كانت تركز على الجانب المتقشف الذى لا يعرف إلا للعمل الجاد والبعد عن كل مظاهر الترف. (المترجم)

بعيدًا عن مناشدات يونج المبالغة للإقرار بالعبقرية الفردية و"تبجيلها"، أحدث كتابه تخمينات تأثيرًا أكثر تحديدًا في الشعر في أواخر القرن الثامن عشر. أولاً، هناك نسقان للتصوير - ينضفان أحياناً - للعبقرية باعتبارها ملكة سحرية وباعتبارها نموًا نباتيًا. يقول يونج في فقرة تحتوى على تضمينات جندرية متناقضة بشكل لافت. إن "قلم الكاتب الأصل" مثل العصا السحرية في أرميدا *Armida* تلمس الأرض الخراب القاحلة فتحيّلها ربيعاً ناضراً، ثم قال: "يمكن أن يقال إن الأصل ذو طبيعة نباتية، فهو يعلو بشكل تلقائي من جذر العبقرية الحيوى، وهو ينمو ولا يُصنع". ثانياً، هناك تعليقات يونج الصريحة على الشعر. واحتقائه بهوميروس وبندار وشكسبير وملتون أقل جانبية من فهمه الأكثر عمومية للغة والأسلوب. وتأكيد السابق على أن "هناك شيئاً في الشعر يتجاوز العقل النثرى، ففيه أسرار لا يمكن تفسيرها، بل يكفي الإعجاب بها" لا يؤدي إلى أى شيء في سياقه المباشر في كتابه تخمينات. ولكن عندما يركز يونج بشكل أكثر حدة على مسألة القافية فيما بعد في كتابه تخمينات ويقول بأن درايدن وبوب لم يكونا صديقين حميمين لتلك الزخارف الرصينة التي تطلبها طبيعة أعمالها" يتردد صدى التباين بين "الشعر" و"العقل النثرى": "أقول إنه ينبغي طرد القافية إذن؟ أتمنى لو أن طبيعة لغتنا تستطيع تحمل طردها التام، إلا أن شعرنا الأقل مكانة مازال في حاجة إلى السماح بها، إنها ترفع ذلك الشعر، ولكنها تخفض الشعر العظيم". وبالطبع يعد يونج هنا صدى لأصل من أصوله البطولية، ألا وهو عبارة ملتون في بداية الفردوس المفقود عن القافية في "عدم كونها ملحقاً ضرورياً أو حلية أصيلة للقصيدة أو الشعر الجيد.. بل هي من ابتداع عصر بربرى لتعويض مادة رديئة ووزن مكسور". ويوجد هنا شيء جدير بالملاحظة أكبر من مجرد مفارقة اقتباس يونج من ملتون من أجل الإنشاء الأصل، فالعبقرية ذات علاقة مركبة بالتقليد الرسمي، كما لا بد أن يكون يونج قد أدرك ذلك عندما طرح سؤالاً عن المقصود بالحديث عن "الزخرفة الأصلية" أو "الزخارف... التي تطلبها طبيعة الأعمال الشعرية، دون أن يجيب عن هذا السؤال".

يوضع وصف يونج للعبقرية في الشعر في العادة موضع التعارض مع وصف جيرارد لها، ومن المؤكد أن الخاصية الفردية المضخمة لاذاتها لكتاب تخمينات تبدو في الواقع بعيدة

للغاية عن الوسط الفكرى الذى أنتج مقالة عن الذوق (١٧٥٩) ومقالة عن العبقرية (١٧٧٤). كانت المقالة الأولى لجيرارد إدلاء نال جائزة أدلى به فى قضية طرحتها جمعية إنبهره المختارة لتشجيع الفنون والعلوم والصنائع والزراعة Select Society of Edinburgh for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture. أما المقالة الثانية فتجت عن المناظرات التى دارت فى جمعية أبردين الفلسفية Aberdeen Philosophical Society التى بدأت رسميًا فى نوفمبر ١٧٥٨. واهتم تحليل جيرارد اهتمامًا لافتًا بعلم المعرفة التجريبية بوجه عام والارتباطية على وجه الخصوص.

ومع ذلك، تعارض المنهج التتويى المتأخر عند جيرارد فى بعض النواحي مع المشترك بينه وبين يونج. فكلهما يجعل "الإبداع" أوليًا. يقول جيرارد فى مقالة فى العبقرية إن "العبقرية ملكة الإبداع بطريقة لائقة"، موسعًا حجته فى مقالة عن الذوق إن "أول وأغلب صفة من صفات العبقرية هى الإبداع الذى يكمن فى سعة الخيال وشموله، فى سهولة ربط الأفكار المتباعدة عن بعضها أشد الابتعاد المرتبطة ببعضها على أية حال" (الطبعة الثانية، ١٧٨٠). وفى مقالة فى العبقرية، كان التعبير عن هذه الاستجابة العاطفية بوصفها نظرية "الانجذاب الإلهى" enthusiasm، وهو "قرين شائع للغاية، وإن لم يكن لصيقًا، بالعبقرية". "عندما يقدم خيط بارع من خيوط التفكير نفسه - وإن كان بطريقة عرضية - للعبقرية الأصيلة،... يدفع الخيال بنفسه وسطه بسرعة فائقة، وبهذه السرعة يلتهب انتقاده أكثر. فسرعة حركته تضرم فيه النار، مثل عجلة مجنحة تشعلها سرعة دورانها... ومع ذلك تصير حركته أكثر انفعالًا إلى أن يقتتن ذهن بالموضوع، ويسمو إلى حالة النشوة. وبهذه الطريقة ترفع نار العبقرية - مثل الدفقة الإلهية - الذهن فوق ذاته، ومن خلال التأثير الطبيعى للخيال تحركه كما لو كان ملهمًا على نحو فائق للطبيعة". إن الربط هنا بين الصور الارتباطية وحتى الآلية mechanistic للنشاط الذهنى والصور المجازية القديمة للخيال ربط مميز لجيرارد، كما تميزه المفردات النقدية للالتهاج والحدوى والدوران التى تفتح إمكانات مذهشة، خاصة إذا أعدنا النظر إلى ما مضى من زاوية تاريخية. فى بعض فقرات مقالة فى العبقرية، نجد أن نثر جيرارد البارع الرصين يوحى ببعض التشابهات اللافتة مع صور يونج "القطبية" للسحر

والنمو النباتى (انظر على وجه الخصوص، مقارنة عمليات العبقريّة بـ "الامتصاص النباتى للوطوبية من الأرض").

كان ولیم دف William Duff منافس جيرارد على الصدارة بين المنظرين الإسكتلنديين للعبقرية الأصلية، عاش دف فى أبردينشر Aberdeenshire، ولابد أنه كان واعيا بالمناقشات التى كانت تدور فى جمعية أبردين الفلسفية، بالرغم من خلو سيرته من دليل على أنه كان عضواً فيها فعلاً. ويكاد يكون التأثير بين دف وجيرارد متبادلاً، فكتاب دف مقالة عن العبقريّة الأصلية *An Essay on Original Genius* (١٧٦٧) ظهر تأكيداً متفقاً على "الإبداع" باعتباره "روحاً حيوية" للعبقرية، وعلى "الحساسية المفرطة بالألم واللذة على السواء" وعلى "الإلهام" الذى يرفع من شأنه بإرجاعه إلى جذره الاشتقاقى فى الصورة التى تصوّره بأنه نفخة من روح إله. إن ما يميز دف عن جيرارد ويجعله ملائماً لنقاشنا الحالى تركيزه الأكثر تواصلاً على الشعر. "الشعر، من دون كل الفنون السبعة، يقم أوسع مجال لإظهار العبقريّة الأصلية حقاً"، هكذا يقول فى بداية القسم المخصص لهذا الموضوع، ثم يشرع فى تحليل الإبداع الشعرى تحت عناوين "الحوادث" و"الشخصيات" و"الصور" و"العاطفة". ويبدأ نقاش "الصور" بحجة مألوفة مؤداها أن "طرائق الكلام العادية" عاجزة عن التعبير عن عظمة أو قوة تصورات "العبقرية الشعرية الأصلية، ولكى يعوض العبقري فقر اللغة الشائعة، يلجأ إلى الاستعارات والصور". ويهمنى فى النقاش الذى يلى ذلك اهتمام دف بـ "القراء العاديين" الذين يتحداهم ضيق صدر العبقري بـ "اللغة الشائعة": "فى الواقع سيكون المؤلف الأصيل قادراً دوماً على أن يبرع فى استخدام هذه الحيلة، بأن يصب نار الصور ليذهل البصيرة الذهنية ويستحوذ عليها، ويتولد من ذلك أن تصوير كتاباته غامضة، إن لم تكن غير مفهومة، للقراء العاديين". وبالرغم من أن دف يستشهد بالوصول إلى السمو باعتباره علامة مميزة للعبقرية الشعرية، فإن قلقه من أن يودى إلى الغموض التصويرى يتباين تبايناً حاداً ومتعمداً مع كتاب بيرك بحث فلسفى بتصريحه أن هناك "أوصافاً عديدة عند الشعراء والخطباء يدين بسموها لثراء الصور وغزارتها وبها يذهل الذهن لدرجة استحالة أن يلتقى بالألئك الترابط

الدقيق للإشارات الضمنية allusions وتوافقها، مما نطالب به فى كل مناسبة" (تحقيق بولتون).

يكشف مجرد حجم التنظير الإنجليزى الإسكتلندى حول العبقرية الأصلية للكثير عن التصورات المتغيرة للذاتية والمواقف إزاءها فى أواخر القرن الثامن عشر. قامت مجموعة كبيرة من الكتاب بتوسيع وتضخيم الجدل حول محط التأكيد الأساسى الذى لاحظناه عند جونسون ويونج وجيرارد ولف. وفى مقالتين عن "العبقرية الشعرية" و"الأصالة" فى مجموعة من المقالات بعنوان *Gleanings* (١٧٨٥)، تحدى صاحب الغبطة جون موير Rev. John Moir المعتقدات الأوغسطية التقليدية المؤمنة بـ "انساق المزاج والأخلاق"، قال إن "ذهن الإنسان شغوف بالتنوع ومفعم به فى آن"، وكل فحص جديد لظواهر الطبيعة الأكثر شيوعاً وألفة يكشف آلاف التنويعات والتميزات والتشابهات الجديدة... العبقرية الأصلية لا تستند إلى العموميات... بل تعطى الانطباع الدقيق الذى تتلقاه طبعاً زاهية متوجهة دائمة (المجلد الأول). إن مذهبى التنوع والتفاصيل الدقيقة الخاصة بترابط ارتباطاً وثيقاً ذا أهمية كبيرة بالنسبة للشعر؛ يمكننا أن نجد حججاً قريبة من الحجج التى قدمها موير فى كتاب جون أيكين John Aikin مقالة عن تطبيق التاريخ الطبيعى على الشعر *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (١٧٧٧) وفى كتاب توماس برسيغال Thomas Percival *Moral and Literary Dissertations* وأبيية W.L.Brown مقالة عن الحساسية *Essay on Sensibility* (١٧٨٤) وفى كتاب جيمس هيرديس James Hurd *Lectures Shewing The Several Sources of That pleasure which the Human Mind Receives from Poetry* (١٧٩٧)، وفى كتاب ناثان دريك Nathan Drake *Sاعات أدبية* (١٧٩٨)، وكذلك فى نصوص معروفة جيداً لهيرد Hurd وكيمز وجوزيف وارنون وهيو بلير وبريستلى Priestley. ينضم معظم هؤلاء الكتاب أيضاً لموير فى المناداة بالفردية الشخصية الفريدة للعباقرة الذين "يدركون كل شىء من خلال واسطة خاصة بهم" (مقتطفات، المجلد الأول).



تظهر فكرة "عصر العبقرية" era of genius ظهوراً بارزاً فى النقاش النقدى الفرنسى مبنياً وعياً كبيراً بالتقليد البريطانى الناشئ، إلا أنها تؤسس أنساقها المتميزة فى محط التركيز والجدل. وكون أن العبقرية الأصلية تظهر للوجود لـ كى تصنع/ تسم عصراً يعد زعمًا مطردًا لإسهام من أهم وأشهر الإسهامات فى النظريات الفرنسية للعبقرية، ألا وهو كتاب إلفيسوس Helvétius عن الذهن (أو الروح) *De L'Esprit* الذى نشر قبل كتاب يونج تخمينات بسنة، عام ١٧٥٨، والذى أدفنته الكنيسة والدولة فوراً باعتباره هرطقة خطيرة، وتم حظره تماماً، وظهرت ترجمة إنجليزية لم يكتب عليها اسم المترجم فى لندن عام ١٧٥٩، بعنوان عن الذهن أو مقالات عن الذهن وملكاته العديدة *De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties*. ويلاحظ المترجم فى هامش على عنوان فصل إلفيسوس "الأطروحة الرابعة: عن الأسماء المختلفة التى تطلق على الذهن": "موضوع هذه الأطروحة كما يعبر عنه مؤلفنا هو "الأسماء المختلفة التى تطلق على الذهن *Esprit*،" وهى كلمة لا يمكن ترجمتها حرفياً ولا تثل على الذهن فحسب، بل وعلى ملكاته أيضاً". فى الواقع يقوم هذا المترجم بترجمة كلمة *esprit* بـ "العبقرية" طوال الترجمة الإنجليزية، بالرغم من أن إلفيسوس نفسه يميز بين *esprit* والعبقرية *génie* حيث يضع عنوان الفصل الأول من الأطروحة الرابعة "عن العبقرية".

يبنى هذا الفصل على بحث الأطروحة الثالثة فيما "إذا كان علينا أن نعدّ العبقرية هبة طبيعية أم أثرًا من آثار التعليم" تدخل إلفيسوس تدخلًا بالغ الدلالة فى النقاش بإصراره على دور المصادفة *hasard* فى إنتاج الإبداعات والاكتشافات التى تعدّ مميزة للعبقرية. ويفتح إلفيسوس منظوراً بديلاً جديراً، وهو منظور يعارض الاحتقاعات بالملكة الفردية السامية ويؤدى إلى ضرب خاص من إخضاع مثل هذه الملكة الفردية للظروف التاريخية. ولكن التأكيد على "المصادفة" لا يعنى إلا شقا من تفسير إلفيسوس للعبقرية. فيقول: "أيا كان الدور الذى أمحه للحظ" و"أيا كان نصيبه فى شهرة العظماء، فلا... يمكنه أن يفعل شيئاً لأولئك الذين لا تسرى فيهم الرغبة فى المجد المتدفقة بالحياة" (١٧٥٩). إذا كان هناك تداخل للحظ مع التغير التاريخي من جانب، وكانت هناك رغبة فى المجد "الذى يعد "روح العبقرى" من

الجانب الآخر، فلا عجب أن إلفيسوس آثار - هنا كما في جوانب أخرى من كتابه عن الذهن - إعصاراً من رد الفعل النفاغى.

طور إلفيسوس بشكل قاطع ارتياباً في الوله الناشئ بالعبقريّة الفردية كما نجده عند فولتير وكوندياك. أما ديرو فخرج على هذا الخط في التفكير، وزعم، في معارضة صريحة لصديقه إلفيسوس، أن العبقريّة تشكل ضرباً مميزاً وعادة مقلّماً من ضروب القوة الذاتية. وتحدث عن "الانفراج الطاغى للعبقريّة" (كتاب تفنيد لعمل إلفيسوس *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius*، كتيبه ١٧٧٣ - ١٧٧٤، ولكنه لم ينشر)، عن القوة العاطفية الداخلية والدافع الكبير لدرجة أنه يصل إلى حد الجنون<sup>(٢٠)</sup>. فالشاعر العبقري، في لحظة الإنشاء الملهم، "لم يعد يعرف ما يقوله وما يفعله، فهو مجنون". وينبغى علينا أن نفهم هذا الدافع عند ديرو الذى قرن العبقريّة بالعواطف المتطرفة لدرجة أنها تصل إلى المرض النفسى أو الفظاعة - يجب علينا أن نفهمه بالنسبة لجوانب أخرى متناقضة أحياناً من جوانب تفكيره. فى كتاب مفارقة الممثل للكوميدي *Paradoxe sur le comédien* تتخذ العبقريّة صورة متباينة تشمل ضبط نفس ورباطة جأش تستمد أصالتها وإبداعها من ملكة الملاحظة. وعندما يتوسع ديرو فى شرح هذه الملكة فى شذرة بعنوان "عن العبقريّة"، يتعرض لتأكيد إلفيسوس على المصادفة أى "الحظ" ويحوّله إلى مسار مختلف تماماً (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). إن تناقض تأكيد ديرو للعبقريّة - أى التأرجح بين العاطفة الملهمة، إلا أنها معذبة من جهة الملاحظة المتوازنة، وإن كانت لا يمكن التكهّن بها من ناحية أخرى - يمنح ملاحظاته قوة نقدية مزعجة بالنسبة لاتجاهات التفكير السائد عن الموضوع.

من الوجهة السياسية، كان الانشغال بالعبقريّة، حتى عند الفلاسفة، يحمل تضمينات غامضة. يمكن النظر إلى فكرة الفرد الموهوب على نحو فائق - الملهم والملهم فى آن - على أنها تتعارض مع المثل العليا الديمقراطية أو المساوية بين البشر أو الجمهورية. (وذلك أحد التعقيدات التى تغلب عليها وردزويرث عندما عرف "الشاعر" فى مقدمته الشهيرة بأنه

(٢٠) انظر Herbert Dieckmann, "Diderot's conception of genius", *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941).

"إنسان يتحدث إلى البشر... مزود بحساسية أكثر حيوية... ومعرفة أكبر بالطبيعة البشرية ونفساً أكثر شمولاً مما يفترض أنه شائع بين البشر" إلا أنه لا "يختلف عن باقي البشر في النوع، بل في الدرجة" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). وفي فرنسا قرب نهاية القرن، كما أظهر ل. م. فندلاي L.M.Findlay منذ عهد قريب<sup>(٢١)</sup>، تم نشر الاستخدامات الأقدم لكلمة "عبقرية" التي تدل على الطابع المميز أو الروح المميزة لأمة ما وعلى الطابع الغالب أو الروح الغالبة للغة أو قانون أو عرف (انظر قاموس أكسفورد المعنى الثاني أ، ب) على يد الكتاب المضادين للثورة والرجعيين لإعادة تأكيد المثل العليا الملكية والكاثوليكية لتتوق فرنسا الثقافي. ويعد كتاب شاتوبريان Chateaubriand عبقرية المسيحية *Génie du Christianisme* (١٨٠٢) أشهر هذه المحاولات، إلا أن كتاب ريفارول أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية (١٧٨٤) يتصل اتصالاً أكثر مباشرة بالقضايا الخاصة بالعبقرية في الشعر. يستحوذ ريفارول على فكرة كوندياك عن لغة معينة باعتبارها معبرة عن "عبقرية" ثقافة قومية ويحول هذه الفكرة، ويجد في بنية اللغة الفرنسية دليلاً على تفوق ثقافي متطور منذ أمد وعرضه للتهديد من قبل الابتداع الثوري: "ما يميز لغتنا عن اللغات القديمة والحديثة عبارة عن تنظيم جملها وبنائها، ولا بد أن يكون هذا التنظيم مباشراً وواضحاً بالضرورة في جميع الأحوال؛ فالفرنسي يبدأ بذكر فاعل أى كلام، ثم الفعل الذى يعبر عن الحدث، وأخيراً مفعول هذا الحدث: وما هو المنطق الطبيعي عند كل البشر... كل ما هو غير واضح ليس فرنسياً، كل ما هو غير واضح يظل إنجليزياً، أو إيطالياً أو يونانياً أو لاتينياً" (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني)<sup>(٢٢)</sup>. وبالرغم من تضليل وتناقض هذا الاحتفاء بتفوق اللغة الفرنسية، فإن أطروحة ريفارول تميز اتجاهًا من أكثر الاتجاهات إزعاجًا وتأثيرًا التي يمكن أن نتجه إليها نظريات "العبقرية" القومية. وبلغ بـ"ريفارول" الشطط مداه فزعم أن "خيال الشاعر" يجب أن "تقيده العبقرية الحذرة للغة" (المجلد الثاني). رأى ريفارول أن الجسارة التصويرية - التي تعد علامة للعبقرية الشعرية عند منظرين مثل جيرارد ودف - تعرض الوضوح

<sup>(٢١)</sup> "The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period", *Studies in Romanticism*, 28 (1989).

<sup>(٢٢)</sup> اتبعت ترجمة فيندلاي لهذه القطعة في "The genius of the French language".

الجوهري للغة الفرنسية للخطر، ولذلك يجب إخضاعها لـ "تراتب الأساليب - [الراسخ]... المرتب... مثل الرعايا في مملكتنا" (المجلد الثاني).

كان ريفارول يجهز، من بين أشياء أخرى، دفاعًا محافظًا أمام التفسيرات البريطانية المستوردة للعبقرية في الشعر: كان كتاب يونج تخمينات وكتاب جيرارد مقالة عن الذوق قد ترجما للغة الفرنسية بعد نشرهما بالإنجليزية لأول مرة بفترة وجيزة<sup>(٢٣)</sup>. ولكن كان للكتابات الإنجليزية والإسكتلندية عن العبقرية أعظم الأثر في ألمانيا، حيث ترجم كتاب تخمينات مرتين إلى الألمانية في خلال سنتين من نشره عام ١٧٥٩، وترجم كارل فريدريش فلوجيل Karl Friedrich Flögel كتاب جيرارد مقالة عن الذوق عام ١٧٦٦ وترجم كرستيان جارفه Christian Garve كتاب مقالة عن العبقرية عام ١٧٧٦<sup>(٢٤)</sup>، وصار كتاب تخمينات ليونج، على حد قول إيرامز، "وثيقة أولية في شريعة العاصفة والقصف". كما أن مقال سولتزر، Sulzer عن الإبداع Erfindung في كتابه نظرية علمة في الفنون الجميلة، Allgemeine Theorie der Schönen Künste أكد على "التعبيرات المواتية... للعبقرية"، ووسعت مقالة هيردر المؤثرة للغاية التي كتبها عام ١٧٧٨ بعنوان عن معرفة النفس البشرية وإحساسها Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele تصويرات يونج وجيرارد للعبقرية باعتبارها عملية بيولوجية، ونباتا نابتا وناميا. بعد أن وجه هامان انتباه هيردر إلى كتاب تخمينات - وكان هامان أستاذًا لهيردر - أبصر هيردر أهمية خاصة لمشروع تدعيم الأدب القومي الألماني من خلال إصرار يونج على أن العبقرية في الشعر ليست مستقلة فحسب عن محاكاة عظمة قائمة النصوص المعتمدة بل ومناقضة لها أيضًا. وبالرغم من أن هيردر مفعم بالحماس لما اعتبره الملكة الحدية لشكسبير وملتون وأوسيان، فإنه يحث الشعراء الألمان المعاصرين على الانصراف عن النماذج الأجنبية والتحول في الوقت نفسه إلى "العبقرية" المحلية للشعر الشعبي الألماني (وهو نوع مختلف تمامًا من الجاذبية القومية عن احتفاء ريفارول بالوضوح الفرنسي والنظام التراتبي) وإلى مواردهم

(٢٤) انظر طبعة فايان لـ *An Essay on Genius*

Engell, *Creative Imagination*. (٢٥)

العاطفية التلقائية. وتمتد نصيحته للشعراء إلى النقاد أيضاً؛ فينادى بـ"قراءة حية" يعرفها بأنها "التكهن بروح المؤلف" (الأعمال الكاملة، المجلد الثامن)، ويصر على أن "النقد لأشياء بدون العبقرية، فالعبرى فقط هو الذى يستطيع أن يكون رأياً ويعلم آخر" (المجلد الثامن).

كان أثر دعوة هيردر إلى "العبقرية" الألمانية الدفينة العاطفية والأصيلة واضحاً فى مقالة جوته عن العمارة الألمانية *On German Architecture* وفى كتاباته النقدية المبكرة بتأكيداها على الحدث العفوى باعتباره مصدراً لوحدة جمالية منظمة، ومصدراً لـ"شكل داخلي" لا يمكن إنجازه أو استيعابه من خلال الصنعة المتقنة. وكان مايكل بدو Michael Beddow قد لفت انتباهنا منذ فترة قريبة إلى الطرائق التى تم بها تجسيد مثل هيردر العليا فى قصائد جوته الغنائية فى أوائل سبعينيات القرن الثامن عشر. فى مسرحيته جوتس فون برلينجين *Gutz von Berlichingen* (كتبها عام ١٧٧٣) وفى آلام الشاب فرتر *Die Leiden des jungen Werthers* (كتبها عام ١٧٧٤)، بذل جوته جهداً أكثر من أى كاتب آخر لتأسيس العاصفة والقصف باعتبارها "ولها مسيراً" للنزق الحديث بالعبقرية الأصيلة" على حد قول بيدو<sup>(٢٥)</sup>. ولكن فى آلام الشاب فرتر بدأ جوته فى الوقت نفسه منظوراً أكثر نقدياً ووعياً تاريخياً لهذه الأيديولوجيا الأدبية نفسها؛ فبلغت الانتباه إلى افتتان بطله بالكتابة البريطانية التى تحتفى بالشعور العفوى، ويصوره منساقاً للانتحار من خلال تنميته المفرطة لذاتيته. وهكذا بدأ جوته - فى النص نفسه الذى يمثل ذروة استثماره لافتتان حركة العاصفة والقصف بالعبقرية الأصيلة - قضية واصل إعادة التفكير فيها طوال ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر.

يمكننا أن ننظر إلى تغلغل جوته المطول فى قضية العبقرية، بهذا المعنى، على أنه شامل لمصطلحات كانط الأكثر منهجية وشكلية التى استخدمها فى وصفه الشهير فى كتابه نقد الحكم (١٧٩٠) وفى ملاحظاته على العبقرية فى كتابه الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براجماتية *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht* (١٧٩٨). تابع كانط المجادلات حول العبقرية داخل ألمانيا وخارجها باهتمام شديد، وقرأ كتاب جيرارد مقالة عن

العبقرية وأعجب به، وبالرغم من أنه يختلف مع زعم جيرارد بأن العبقرية ملكة أو قدرة منفصلة فى حد ذاتها ويسخر من الاعتماد على التشابه مع نمو النباتات، فإنه أثنى على جيرارد واصفاً إياه بأنه أنتج أفضل تناول للموضوع حتى ذلك الوقت. فعند كانط، كما عند جوته، تتعلق القضية الأساسية التى يطرحها مفهوم العبقرية بالعلاقة بين غائية النمو العضوى من جهة والقواعد اللازمة للفن من ناحية أخرى، قال كانط فى مقالته "تحليل الرفيع" بأن العبقرية هى على وجه الدقة للمجال الذى يتداخل فيه الفن والحكم (القسم رقم ٤٦، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). وبالرغم من أن الفن وأحكام الفن تقتضى قواعد فإن هذه القواعد لا يمكن أن تتخذ المفاهيم "أساساً محدداً لها، أى أنه لا ينبغى أن يقوم الحكم على مفهوم الطريقة التى يكون بها المنتج ممكناً". ويترتب على ذلك عند كانط أنه "يجب اعتبار العبقرية نقيضاً لروح المحاكاة"، ومع ذلك فهذا التضاد غامض: "لا يمكن لكاتب مثل هوميروس أو فيلاند Wieland أن يظهر الطريقة التى تنشأ بها أفكاره - الثرية خيالاً وفكراً على السواء - وتتلاقى فى ذهنه، والسبب فى ذلك أنه هو نفسه لا يعرف، وبالتالي لا يستطيع أيضاً أن يعلمها لأى شخص آخر... لا يمكن نقل مهارة الفنان [لشخص آخر] بل لابد أن تمنحها له يد الطبيعة مباشرة... ولابد من استخلاص القاعدة مما فعله الفنان، أى من المنتج الذى يمكن أن يستخدمه الآخرون لاختبار موهبتهم، جاعلينه نموذجهم، ولا يجب نسخه، بل يجب محاكاته" (القسم رقم ٤٧، ترجمة بلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس).

إذا كانت العبقرية من منظور علم الجمال الكانطى صارت مقولة توفيقية وتوسيطية بشكل بارز للذاتية، فإنها من المنظور الاجتماعى والسياسى تعد تشكلاً أيديولوجياً متناقضاً على نحو فائق للعادة. عند تعليق سيمون شافر Simon Schaffer على التضمينات السياسية السريعة التقلب - وغير المؤكدة، إذا سلمنا بمجرى الأحداث التاريخية - لمفهوم العبقرية فى تسعينيات القرن الثامن عشر، يلاحظ ميلاً لموازنة التأثير الثقافى بالابتعاد ذى الطابع المثالى: "إن القدرة على التعاطف مع مجرى التاريخ هى بالضبط التى سمحت للعبقري الأصيل أن يحرر نفسه من الثقافة الشعبية"<sup>(٢٦)</sup>. يمكننا أن نرى هذا الميل نشطاً فى كتاب شيلر عن الشعر

البسيط والعاطفي (١٧٩٥-١٧٩٦)، حتى عندما يحاول أن يزعم وضعا ثقافيا وأخلاقيا بطوليا للعبقريّة الشعريّة "البسيطة" بالضرورة؛ إذ إن شيلر يحتقّ بالعبقريّة الشعريّة من خلال مصطلحات قريبة من مصطلحات كانط ومتأثرة بها تأثرا دالا: "إنها لا تتقدم من خلال المبادئ المقبولة، بل من خلال ومضات البصيرة والشعور، إلا أن... مشاعرها قوانين لكل العصور ولكل أجناس البشر" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). إلا أننا ندرك في موضع لاحق من مقالة شيلر أنه مثل هذه العبقريّة، لا ينبغي علينا أن ننظر إلى أولئك البشر المنخرطين في النشاط العملي والصراع، بل نبحث عن "فئة من البشر نشيطة دون كد وقادرة على صياغة مثل عليا دون تعصب، وهي فئة توحد داخلها كل وقائع الحياة بأقل نواحي قصورها الممكنة، وأنجبتها تيارات الأحداث دون أن تصير ضحية لها. هذه الفئة يمكنها حفظ الوحدة الجميلة للطبيعة البشرية التي تدمرها لبرهة أية مهمة محددة، وتتمرها على الدوام حياة مليئة بمثل هذا الكد، وهي تحدد - في كل شيء بشري خالص - قاعدة الرأي الشائع من خلال مشاعرها" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). يعي شيلر بأن "مثل هذه الطبقة قد [لا] توجد فعلا"، وأنه يعرض "مجرد فكرة". ومع ذلك، يشكل حافز و"فكرة" شيلر وتضمينها - أي توسيعه لمفهوم العبقريّة ليشمل "فئة" كاملة يضعها في تباين حاد مع "الطبقة العاملة" - تحويلا مهما ومؤثرا لأفكار أوائل القرن الثامن عشر عن العبقريّة الطبيعيّة الفطريّة. كما أن صياغة شيلر ترتبط ارتباطا أخذًا بالمثل العليا لمقنمة وردزويرث، حيث تستحوذ العبقريّة الشعريّة على لغة العمال الريفيين وتجربتهم وتغير هيتهم من خلال عمل الكتابة المتميز ثقافيا.

طوال أواخر القرن الثامن عشر، تنافست ما يمكن أن نطلق عليها بوجه عام الصورة النخبوية أو الطليعية للعبقريّة الشعريّة السامية على البروز مع مثل أعلى أكثر تجانسا وشعبي المذهب على نحو أولى للموهبة المتعاطفة العاطفية. ويعد كتاب آدم سميث نظرية العواطف الأخلاقية النص الفلسفي الثرى في هذا الصدد هنا. فيتوسع سميث في شرح النقاش السابق لأولوية الشعور في كتابات شافيسيري وفرانسيس هتشيسون Francis Hutcheson وجيمس أربكل James Arbuckle والتحليل الناقد في كتاب هيوم Hume أطروحة في الطبيعة البشرية (١٧٣٩)، وخصص الفصل الأول لطرح فكرته المتمثلة في "أيّا كان الإنسان أنانيا

كما يفترض، من الواضح أن فى طبيعته بعض المبادئ التى تجعله يهتم بمصير الآخرين"، كما يخصصه لتعيين طبيعة "التعاطف" بوصفه "مشاركة وجدانية بعاطفة من أى نوع". وتفكير سميث هنا مناظر تماماً لوصفه اللاحق لتداخل النفعية والتعاون الاقتصاديين فى كتابه *ثروة الأمم* (١٧٧٦). وبالرغم من أن سميث لا يقول شيئاً مباشراً عن العبقورية الشعرية فى كتابه *نظرية العواطف الأخلاقية*، فإن تأكيداً على القدرة البشرية المميزة على قرن مشاعرنا الخاصة بمشاعر الآخرين كان ذا تأثير كبير على الشعراء والنقاد والمنظرين الذين كانت العبقورية اهتمامهم الأساسى. ذكر جون أوجلفاى John Ogilvie فى كتابه *ملاحظات فلسفية ونقدية على طبيعة الإنشاء ومميزاته وأنواعه العديدة Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (١٧٧٤) أن الشاعر العظيم لابد أن يكون قادراً على "التعمق فى طباع الملم بهم. وهو يكتسب سهولة أن يقرأ فى الملامح تلك الإحساسات التى تحرك الفؤاد، حتى إن كانت هذه الإحساسات مستترة للغاية" (المجلد الأول). ويؤكد جيمس باتى - الذى ظهر كتابه *مقالات عن الشعر والموسيقى كما يؤثران فى الذهن Essays on poetry and Music, as They Affect the Mind* بعد قصيدته عن "مسار العبقورية" بخمس سنوات تقريباً- على أن القدرة على التعاطف يجب أن تمتد لتشمل الكائنات غير البشرية والأشياء: "لا يجب [على الشاعر] أن يدرس الطبيعة ويعرف حقيقة الأشياء فحسب، بل يجب عليه أيضاً أن يمتلك... حساسية تمكنه من الولوج - بعواطف متقدة - فى كل جزء من موضوعه حتى يشبع عمله بشجو وطلاقة كافيين لإثارة عواطف مماثلة فى القارئ" (الطبعة الثانية، ١٧٧٨). كانت جهود الشعراء لتفعيل هذا الفهم للخيال المتعاطف جهوداً غزيرة؛ فقسيده باتى "تعاطف" Sympathy ظهرت عام ١٧٧٦ برقة كتابه *مقالات عن الشعر والموسيقى*. وقرب نهاية القرن قدم إيرازموس داروين شيئاً أشبه بالصورة المادية لهذه القدرة وربطها بالتراث الأسطورى القديم عندما تستميل شخصية مجسدة تحمل اسم "العبقورية" من الشاعر والقارئ قرب بداية كتابه *حقيقة النباتات The Botanic Garden*:

ولكن يا من يضىء

شعاع الذوق والفضيلة البنيع



ذهنه بأيام أصفى  
 يا من يملك كل اهتزاز خافت  
 حسك الدقيق  
 بتعاطف النغمات العذب المستجيب  
 ("اقتصاد الاستبابت")  
 (النشيد الأول، المقطوعة الثانية)

تصاحب فكرة "الحس الرقيق" "التعاطف العذب المستجيب"، أى تراتب الحساسية مع المشاركة الوجدانية. ونلاحظ مدى سريان التوتر الكامن بين التفوق الموهوب والتعاطف فى كل نظريات السمو. فيخصص بيرك ثلاثة أقسام من الجزء الأول من كتابه بحث لـ "التعاطف" ويعود للفكرة فى الجزء الخامس، حيث يهتم على وجه الخصوص بتفسير سمو لغة الشعر. وبعد أن ينظر إلى أمثلة على الملكة الشعرية من فرجيل وهوميروس إلى لوكريتيوس Lucretius، يختتم قوله بأن "وظيفة" الشعر والبلاغة "أن يحدث تأثيرهما من خلال التعاطف، لا من خلال المحاكاة، أن يظهر أثر الأشياء فى ذهن المتحدث أو أذهان الآخرين، بدلاً من أن يقدم فكرة واضحة عن الأشياء نفسها" (الجزء الخامس، القسم الخامس، تحقيق بولتون). ثم يربط بيرك حجته التأثيرية على نحو قاطع بالإمكانات المميزة للكلمات: "نحن نلعب دوراً غير عادى فى عواطف الآخرين... و... نتأثر بسهولة وتعاطف من خلال أية علامات تظهر عليهم، ولا توجد علامات بإمكانها التعبير عن كل أحوال معظم العواطف تعبيراً أكمل من التعبير الذى تقوم به الكلمات.... نحن نسلم للتعاطف بما ننكره على الوصف" (الجزء الخامس، القسم السابع، تحقيق بولتون). وقدم بيرك تعقيداً فعالاً للفكرة التى عبر عنها جوزيف وارتنون فى كتابه مقالة عن بوب: "إن السامى والمثير للعطف هما العصبان الرئيسيان لكل شعر أصيل" (الجزء الأول). ونتبين هنا السبب فى أن ويمسات قال عندما أعاد النظر إلى الماضى - رغم مقاومة جونسون<sup>(٢٧)</sup> - إن "فكرة القرن الثامن عشر عن السمو

باعتباره تجربة ذاتية للعبقريّة انسجمت انسجامًا كبيرًا مع المبدأ الناشئ للترابط من خلال التلاؤم العاطفى" (تاريخ مختصر).

## الخيال

يقول مارك أكنسايد قرب بداية كتابه **مباهج الخيال** إن "نفس الطبيعة المتقد لا بد أن يوجج النار فى العبقريّة المختارة". ولكن اتضح أنه يعنى بذلك أن "من السماء تبدأ أنغامى/ من السماء تنزل/ شعلة العبقريّة على الصدر البشرى". وكان أكنسايد قد أكمل لتوه دراساته فى اللاهوت والطب فى جامعة إينبره عندما نشر عام ١٧٤٤ أشهر وأنجح قصيدة له. إن مجرى حياة أكنسايد الأكاديمية - الحركة التصاعدية من الدين إلى العلم - واضحة فى المنظور التصورى والتوليف للذين تقدمهما القصيدة. وبالرغم من أن أكنسايد يركز طوال المقطوعات الشعرية الافتتاحية على التنوع الثرى للوجود الأرضى - نشق كلمة "أشياء" طريقها مرارًا خلال الكتاب الأول، وتختّم مقطوعتين من المقطوعات الشعرية الثلاث الأولى على نحو تأكيدى - فإنه يحرص على أن يصب نفسه فى "القلب الأكثر رفعة" الذى "حبت [الطبيعة أصحابه] بلهيب أنقى":

لهم بسط الرب التقدير

كتاب الطبيعة المتأق

ليقرّوا فيه صورته

من المؤكد أن تلك الفئة القديمة من "تبائير الرومانسيين" Pre-romantic بها أوجه قصور، إلا أن هناك رابطة مهمة لا سبيل إلى إنكارها بين إحساس أكنسايد بعالم من الأشياء تتم قراءتها على أنها "صورة" "الواحد الأزلّى" وعالم الطبيعة الذى يتعمق كولردج أن يكون فى متناول ابنه الرضيع فى قصيدته "الصقيع فى منتصف الليل" (١٧٩٨):

لذا سترى وتسمع  
الأشكال الجمالية والأصوات المفهومة  
لنك اللغة الأزلية ، التى نطق بها  
ربك الذى يظهر منذ الأزل آياته  
فى كل شىء، وكل الأشياء باطنة فيه

فعند أكنسايد كما عند كولردج (الذى كتب بعد ذلك بأكثر من خمسين سنة، وقبل أن يحدث الخطاب الإعلائى الألمانى أثره العظيم على تفكيره) العالم المادى يثير الخيال البشرى ويخضع له؛ لأن العالم نفسه مخلوق من قبل الخيال بشكله السامى اللامتناهى<sup>(٢٨)</sup>. وفيما يتعلق بهذا الشأن، يقوم الخيال بوظيفة أصلية *Originary* [نسبة إلى الأصل] بالإضافة إلى وظيفته التوسيطية الأكثر وضوحاً وألفة ، وهى وظيفة يخصصها له أكنسايد، متبعاً فى ذلك أديسون، فى مقالته النظرية تصميم<sup>(٢٩)</sup> *Design*. ففى كل من الطبيعة والفن - كما يقول أكنسايد - يقطن الجمال.

حيث يبرز التعبير الرفيع للذهن  
ويسير بالتكديج بحثاً المفتون  
إلى الأصل الأزلى الذى تنتشر قوته  
هذا المزيج اللانهائى من مفتن الشمس  
عبر كل ذلك للتجانس اللامحدود للأشياء  
مثل أشعة الشمس تتألق من الشمس الأم

(٢٨) انظر، *Engell, Creative Imagination*

الذى يلاحظ أيضاً إشارة أكنسايد إلى "القوى التشكيلية" *Plastic Powers*، وهى عبارة ذات دلالة كبرى فى مفردات كولردج النقدية.

(٢٩) هناك قوى معينة فى الطبيعة البشرية يبدو أنها تشغل مكانة وسطى بين أعضاء الحس الجسدى وملكات الإدراك الأخلاقى؛ وقد أطلق عليها اسماً عاماً، ألا وهو قوى الخيال.

تتلاقى مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتاتور عن "مباهج الخيال"، واختلاسات طومسون Thomson المنظومة لأوصاف علمية جديدة، للعالم الطبيعى ورؤية شافيتسبيرى للتتاعم الأفلاطونى، كل ذلك تلاقى فى احتفاء أكنسايد بالخيال باعتباره قوة أخلاقية وسياسية وجمالية على السواء.

لعل المغزى السياسى لقصيدة أكنسايد جدير بالملاحظة فى هذه المرحلة المبكرة من النقاش؛ ذلك لأن جانبه المتناقض ظهر فى العادة فى الكتابات اللاحقة عن الخيال. فمن جهة، يؤدى الخيال إلى "الحقيقة" وأختها الحرية" على السواء، وهو من جهة أخرى قوة تمارسها "النفس رفيعة المولد" التى صيبتها الطبيعة "داخل قالب أكثر رفعة" وحبته بلهيب أنقى". فى نطاق إطار مرجعى مرتبط وإن كان مختلفاً نوعاً، وبالرغم من أن "عناية السماء الكريمة" غرست "هذه للرغبة/ فى الأشياء الجديدة والغريبة لكى تحفزنا/ على عمل متواصل" فإن هذا العمل الخيالى "يمخر من الملكية"، و"يأنف من أن يظل جناحها الملمه من السماء/ أسفل محجرها المطفى". وكلمة "عمل" مثل كلمة "شئ" كلمة كثيرة الورد وكثيرة التغير دلاليًا فى لغة أكنسايد. ويمكننا أن نرى بالفعل وبوضوح شديد الوظيفة الأيديولوجية للخيال باعتباره فئة الرغبة التى تطلق العنان لدافع تأكيد الذات وتوسيع هذه الذات مع إضفاء الطابع المثالى على علاقتها بالطبقة الاجتماعية الاقتصادية وعزلها عن أى شئ سوى ومتناه مثل المعتقدات المادية. وعند هذا المستوى من التعبير والتلقى فيما لا يقل عن توليف كتاب مباهج الخيال الواعى صراحة للأفكار النقدية السائدة، يعد هذا الكتاب نقطة مرجعية قيمة فى منتصف القرن لتتبع تطور دور الخيال فى الأيديولوجيات الناشئة للجمال.

أبرز جيمس إنجل James Engell أكنسايد فى تاريخه الرحب لأفكار القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر عن الخيال الإبداعي، ملاحظاً أن أكنسايد "لا" يسبق [بحسب]... أوصاف جيرارد و تيتنز Tetens بل كذلك أوصاف كولردج "الخاصة بالعملية التخيلية التى تدمج الأفكار فى كل جديد متناعم"، إلا أنه استبق ما صار بعض أفعالهم المفضلة: "يولف/ يقسم"، "يمزج"، "يربط"، "يتلاقى"، "يوسع"، "يلطف"، "يتفاوت". ومن المهم أن نقر بأن لفظ "الخيال" اتخذ ظلالاً أكثر رفعة ومهابة خلال العقود الأولى من القرن. فرفع

"الخيال" Imagination فوق "الفانتازيا" Fancy كان يشق طريقه بالفعل فى كتاب هوبز Hobbes للويثانان *Leviathan*، بالرغم من أن الرفع هنا اعتمد على مفهوم الخيال الذى يضرب بجذوره فى التجربة الحسية، خاصة الشق البصرى منها، سواء أكانت فورية أم متذكّرة. وكما يشرح ويمسات، 'بمجرد أن تم التمييز بين «الخيال» و«الخيال المثالى» - وكان ذلك يتم عادة - كان مصطلح «الخيال» هو الذى يحظى بالتميز. فاكتسب مصطلح «الخيال» بمفهومه الأنيسونى قدرًا من الرقة والدفع وعمق الإحساس الجيد" (تاريخ مختصر). ظل الارتباط بتجربة الحواس، خاصة بالبصر، بارزًا، بالرغم من أن الفانتازيا لهذا السبب نفسه صار أحيانًا المصطلح المتميز عندما كان يتم تأكيد قدرة ذهنية أكثر إبداعًا وأقل التصاقًا بالأرض. توضح قصيدة جوزيف وارتون الغنائية "إلى الخيال المثالى" To Fancy (كتبها عام ١٧٤٦) هذا التحول الأخير من خلال تشخيص يتخذ طابعًا شيقًا وغريبًا بلا خجل. إن وارتون أكثر التزامًا بالمثل العليا الفطرية والعاطفية للنشوة الشعرية Poetic Transport من أكنسايد، و"خياله المثالى" طريقة أكثر سمعية نسبيًا، وأقل بصرية، من طرائق الحدة النفسانية، إلا أن المجاهدة فى سبيل ملكة ذهنية سامية وموحدة مجاهدة شائعة عند كليهما، والتأكيد على التجليات الشكلية واللفظية لـ "الطاقة المقدسة" للخيال المثالى ملمح أخاذ من ملامح قصيدة وارتون الغنائية:

كالبرق، دع شعره القدير

يخترق مكونات الصدر الدفينة

وهكذا تربط الإيماءة الخاتمة العبقريّة البريطانية المحلية بالعبقريّة الكلاسيكية القديمة - "دع بريطانيا تنافس اليونان" - بصداها الأقل تبجيلًا إلى حد ما لرغبة أكنسايد فى نهاية مباحث الخيال، الباب الأول، فى أن "نغمّ القيّارة البريطانية على موضوعات أثينية قديمة".

بينما كان الشعر البريطانى فى أربعينيات القرن الثامن عشر يفسح مجالاً طازجاً للتصورات الإلهامية الشاملة للخيال والفانتازيا، كانت الفلسفة البريطانية تخصص للكلمة الأولى - الخيال - وظيفة ذهنية مختلفة إلا أنها أقل مركزية. فى كتاب هيوم Hume أطروحة فى الطبيعة البشرية *Treatise of Human Nature* (١٧٣٩)، يجعل هيوم الخيال

- الذى يعرفه بأنه "الحيوية المرحية لأفكارنا" - القوة التكاملية النشطة الرئيسية فى معالجة الذهن للتجربة: "الذاكرة والحواس والفهم.. كلها تقوم على الخيال أو الحيوية المرحية لأفكارنا" (تحقيق سلباى بيج Selby-Bigge). فالخيال عند هيوم لا يثرى ويعقد تداعى الأفكار فحسب، بل وهو كذلك قدرة الذهن على توليد "انطباعات" الحواس كـ "أفكار" فى المقام الأول. وكما يقول إنجل "عند توليد الانطباعات كأفكار، يمكن أن يقوم الخيال بتبديل مواضعها وانتزاعها من سياقها وتجزئتها وحتى صهرها" (الخيال الإبداعى). والخيال عند هيوم خيال لا غنى عنه ولا يمكن التكهّن به، وهو عرضة لـ "العواطف" دائماً وفى تصارع معها عادة، تلك العواطف التى يعد الخيال مسئولاً عن إثارتها، إلا أنه لا يستطيع التحكم فيها أو توجيهها إلا جزئياً. والخيال قوى وضرورى للحياة البشرية بقدر ما هو خادع وخطير. والخيال الهيومى ليس مزدوج العاطفة ambivalent دوماً بمثل هذه الدرجة. فهيوم استبق آدم سميث فى النظر إلى "التعاطف" على أنه تحويل فكرة إلى انطباع [عاكساً العملية الأولية للتركيب الذهنى] بقوة الخيال" (أطروحة فى الطبيعة البشرية). وفيما بعد فى مقالته "عن التراجميدنا" (كتبها عام ١٧٥٧)، حدد هيوم للخيال دوراً رئيسياً فى توحيد النص الأدبى، فقال إن أحداث القصة "لا بد أن تتربط من خلال عروة أو رابطة معينة": "لا بد أن ترتبط ببعضها بعضاً فى الخيال، وتشكل نوعاً من الوحدة" (الأعمال الفلسفية، ١٨٥٤، المجلد الثالث). وزعم هيوم أن الشاعر العبقرى هو الذى يظهر هذا الجانب من نشاط الخيال Imaginative activity بأكبر ما يكون الإقناع.

من الواضح عند هيوم أن الخيال ليس مقصوراً - كما يزعم النقاد الرومانسيون وما بعد الرومانسيين نوى المعرفة التجريبية - على الدور السلبى تماماً أو الدور البصرى الخالص. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن مكانة الخيال فى فلسفة الفيلسوف الفرنسى العظيم المعاصر لهيوم، ألا وهو كوندياك الذى أدى تطويعه المادى والحسى للتقليد عند لوك أحياناً إلى صرف النظر عنه باعتباره ألياً وغير ملائم لفهم الخطاب الأدبى<sup>(٣٠)</sup>. فى كتابه أطروحة

(٣٠) Aarsleff, "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder" and "Condillac's speechless statue" in *From Locke to Saussure*.

عن الحواس *Traité des Sensations* (١٧٥٤)، رفع كوندياك "الخيال" فوق الذاكرة، وقال إنه فى أوسع معانيه عبارة عن "اسم العملية الذهنية التى تجمع خواص الأشياء العديدة لخلق مجموعات لا توجد نماذج لها فى الطبيعة... فهو يقدم المباحج التى تفضل على الحقيقة نفسها فى بعض النواحي" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) وبالرغم من أن الخيال يعتمد فى دوره للبناء فى القول والثقافة على تكميله بالتأمل والتحليل، فإنه عند كوندياك ليس مجرد مصدر وهم قط. وفى كتابه مقالة حول أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (١٧٤٦)، يتم فهم "الخيال" فى البداية من خلال نشاطه فى إحياء المدركات والحفاظ عليها (١، ٢، - "الخيال والتأمل والذاكرة"). ولكنه عندما يتحول كوندياك إلى "التأمل" وإنتاج اللغة، ينظر إلى التأمل باعتباره منبعاً من الخيال والذاكرة، ثم يتفاعل مع الخيال والذاكرة اللذين أنتجا ويؤثر فيهما" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول). وفيما بعد، يتم إظهار عملية "إعطاء علامات لأفكارنا" إظهاراً لافتاً على أنها تنتج "من تقديم الخيال للذهن، علامات لم تدخل قيد الاستخدام بعد، ومن ربط الانتباه لهذه العلامات بالأفكار" (المقدمة، الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) <sup>(٣١)</sup>. إن المكانة الإيجابية للخيال فى وصف كوندياك للحياة الذهنية والتطور ذهنى علامة من علامات علاقته النقدية بموقف لوك الذى وسعه بالمعية شديدة.

فى مواضع أخرى من النقد الفرنسى فى منتصف القرن الثامن عشر، توجد نظرية أقل تطوراً للخيال الشعرى مما نتوقع. استطاع ويليكم أن يضع "الخيال" فى قائمة جنباً إلى جنب مع "الفردية" و"حلم النقطة" و"الطبيعة" كمصطلح إيجابى فى كتابات روسو النقدية (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول)، لكنه لم يكلف نفسه عناء التوقف عند أى إسهام محدد لروسو فى الخطاب الرسمى عن الخيال. ولكن يدور مسألة أخرى. يحتوى كتابه حلم دالمير *Rêve de d'Alembert* (كتبه عام ١٧٦٩، إلا أنه لم ينشر حتى عام ١٨٣٠) على تأمل مهم فى "الخيال الاستعارى" *l'imagination métaphorique* باعتباره إنراكاً للتناظرات المستترة

(٣١) انظر الأعمال الكاملة، المجلد الثانى: "يخيل إلى أحياناً أن أقرن أنسجة أعضائنا بأوتار مهتزة مسموعة... هذه الآلة ذات وثبات أخاذة، وتهز الفكرة التى توقظها نغمات يفصله عنها فصلاً غير مفهوم".

يبين المجالات أو المقامات المختلفة للتجربة. وبالرغم من أن صورة الذاكرة عند ديرو باعتبارها قبواً من الصور توحى بتوجه بصرى قوى، فإنه أبرز صورة نقدية عنده - أى صورة الخيال الاستعارى الذى يعمل مثل الاهتزازات المتعاطفة لآلة موسيقية وترية (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى) - أكثر جاذبية وأكثر تقديمية<sup>(٣٢)</sup>. كتب أحياناً عن الخيال كما لو كان ظاهرة فسيولوجية تماماً، متحدثاً عن "المراكز العصبية" و"الكائن العضوى" الشعرى. ولكن ترك ديرو لنا تأملاته عن الخيال فى كتابه حلم دلمبير ناقصة على نحو يغزى بالعقب، وربما كان ويليك على صواب عندما زعم أنه "لا يمكن استنباط نظرية فى الشعر من هذه الفقرات" (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول). ومع ذلك ترك لنا ديرو تفسيراً مميزاً، وإن كان مبسّراً، للإدراك الاستعارى بوصفه وظيفة أولية للخيال، وظيفة غامضة ومادية فى أساسها فى الوقت نفسه.

كل الكتاب الذين تعرضنا لهم حتى اليوم، خاصة هيوم، يرون الخيال عاملاً فى ارتباط وثيق مع "داعى الأفكار"، وهو مفهوم يظهر بالترجيح من المكانة السلبية الممنوحة له فى مقالة لوك ليصير الانشغال المهيم لفلسفة منتصف القرن (انظر مناقشة جيمس سامبروك James Sambrook فى فصل لاحق أناه). وبالرغم من أن المذهب الارتباطى قد يبدو مقيداً للخيال، إن لم يكن مقيداً له بمادة فسيولوجية على نحو آلى من الاهتزاز العصبى، فبعلاقة تكميلية على نحو لا بد منه بتجربة الحواس، فإن الواقع سمح بتطويرات نقدية متوسعة وغزيرة تماماً. ومع ذلك ظلت قضية ما سيطلق عليه كولردج "استبداد العين" despotism of the eye (سيرة أدبية، للفصل السادس) باقية، ظل الخيال يُنظر إليه على نحو مفهوم باعتباره يتعلق أساساً بـ "الصور (الذهنية)" التى كان يُنظر إليها بدورها على أنها نتيجة الإحساسات البصرية. إن ملاحظة أديسون للقائلة "إننا لا نستطيع فى الواقع أن تكون عندنا صورة وحيدة فى الفانتازيا دون أن نتخل لأول مرة من خلال البصر" (سبكتاتر، العدد ٤١٦) مازالت تعيش فى حجة كيمز التى تقول إن الخيال مقيد بـ "أفكار البصر" عن "اختلاق صور الأشياء التى ليس لها وجود" (عناصر النقد، المجلد الثانى).



حتى الكتابة التي تظهر متحركة بجرأة نحو تصور الخيال باعتباره قوة مستقلة تظل مقيدة بالخطاب البصري في الأساس للأفكار والصور (الذهنية). يقول ويليك إن التحول ابتعاداً عن معنى أديسون للخيال باعتباره تصوراً في ذهن Visualization يبدو مكتملاً لأول مرة في كتاب إدموند بيرك بحث فلسفي ... (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول). بدأ بيرك كتابه هذا بأن يبدو أنه يقدم منظوراً مختلفاً: "ذهن الإنسان به قوة إبداعية خاصة به، إما عندما يمثل على هواه صور الأشياء بالنظام والطريقة اللذين تتلقاها بهما الحواس، أو عندما يجمع تلك الصور بطريقة جديدة ووفقاً لنظام مختلف. هذه القوة تسمى الخيال وإليها ينتمي كل ما يسمى الابتكار والfantasy والإبداع وما شابه ذلك" ("مقدمة"، تحرير بولتون). ومع ذلك استطرد بيرك ليقول إن "الخيال ما هو إلا تمثيل للحواس". وتشير الحركة الدالة الأولية إلى تحول، ولكنه تحول يتناقض مع ما يتضح أنه فرضية بيرك الخاصة ويتناقض كذلك مع أديسون. في المناقشة المهمة للغموض الشعري باعتباره مصدراً للسمو التي تناولناها قبل ذلك، ظهر بيرك نفسه على أنه يعمل، وإن كان بطريقة سلبية، آخذاً النموذج البصري في الاعتبار: مازالت لغة الفريديوس المفقود تنتج - من خلال "الوصف" - تلك الآثار للغموض السامي التي تظهر "القدرة على إثارة عاطفة أقوى" من "أفضل لوحة". إن الحجة التي نقول إن الكلمات يمكن أن تؤثر فينا بوصفها "مجرد أصوات" بدون دلالة الأفكار تتحرف انحرافاً بالغاً عن النموذج البصري، إلا أنها تتحرف هذا الانحراف مناقضة للمزاعم التمثيلية الغالبة في كتاب بحث فلسفي. إن زعم بيرك بأن الخيال يمارس إبداعه من خلال "جمع.. الصور (الذهنية) بطريقة جديدة ووفقاً لنظام مختلف" لا يخرج كلية على الفهم البصري لما يشكل "الصور الذهنية".

في النقد الألماني، يبدو تأسيس "الخيال" في "الصورة (الذهنية)" البصرية تشكيلاً اشتقاقياً مناظراً؛ يقوم الخيال Einbildungskraft على مفهوم الصورة das Bild، أي الصورة المادية أو التصور الذهني الذي يتخذ شكلاً بصرياً. ولكن كما يوضح إنجل، حاول لايبنتس Leibniz وكرستيان فولف Christian Wolff أن يميزاً تمييزاً منهجياً بين المصطلحين اللاتينيين Imaginatio [الوهم، التوهم، الخيال المثالي] و Facultas Fingendi

[القدرة على التخيل أو التشكيل] بطرائق فتحت مناظير نقدية جديدة للخيال قبل ترجمة كتاب بيرك بحث فلسفى إلى اللغة الألمانية. كان لسينج يهتم اهتمامًا كبيرًا بكتاب بحث فلسفى وفكر جديا فى ترجمته إلى الألمانية خلال الفترة التى انتهت بنشر كتابه اللاوكون *Laokoon* (١٧٦٦)، الذى يعد أشهر حجة فى عصر التنوير ضد قرن الخيال فى الشعر بالخيال التصويرى. ويجد المرء فى انجذاب لسينج لـ "اللعب الحر للخيال" أساسًا لما سيصير المسار الأكبر فى الخطاب النقدى الألمانى. وبالرغم من أن لسينج نفسه استبقى مصطلح الخيال *Einbildungskraft*، فإن تأثيره لا بد أن يكون حاسمًا فى الترويج لصعود مصطلح القدرة الشعرية *Dichtungskraft* (أو أحيانًا مصطلح *Dichtungsvermögen* الذى يدل على المعنى نفسه) باعتباره بديلاً مساوياً للمصطلح الإنجليزى والفرنسى "الخيال" *imagination* وهما مرادفان يمنحان الشعر *Dichtung* علاقة متميزة بالنسبة لقوة الذهن الإبداعية.

مصطلح "الخيال" *Einbildungskraft* لا يزيحانه بديلاه تمامًا، فعلى سبيل المثال، يمنحه كائناً حياة جديدة ورفيعة إلا أنه يتمسك به؛ لأنه مثل "الخيال" *imagination*، يمكن أن يعين مقولة معرفية غير مقصورة على طريقة ووسيلة فنية معينة. ولكن كما يقول إنجل، "بداية من عام ١٧٧٠ فصاعدًا، كان الميل إلى فصل الوهم *Phantasie* والخيال *Einbildungskraft* والقدرة الشعرية *Dichtungskraft* ممارسة شائعة فى الفكر الألمانى" (الخيال الإبداعى). وأسهم العديد من المنظرين بعيدًا عن الأسماء المألوفة لحلقة العاصفة والقصف *Sturm und Drang Circle* فى المبادرة النقدية الجديدة: إرنست بلانتر *Ernst Platner* فى كتابه *أنثروبولوجيا الطبيب والفيلسوف* *Anthropologie für Aerzte und weltweise* (١٧٧٢، طبعة مزيده عام ١٧٩٠)، وليونهارد مايستر *Leonhard Meister* فى كتابه مقالة عن الخيال *Versuch über die Einbildungskraft* (١٧٧٨) وفى ثلاث دراسات أخرى نشرت بين عامى ١٧٧٥ و ١٧٩٥، وسولتزر الذى يعد مقالته عن "الخيال" و"القدرة الشعرية" فى كتابه نظرية علمة *Allgemeine Theorie* ملائمين بوجه خاص لمحمل التفكير الألمانى الجديد حول الخيال على نظريات الشعر، ويصر سولتزر على تمييز "الخيال" - أعم قدرة للذهن على إدراك العالم باعتباره تركيبه الخاص - عن "القدرة الشعرية"

لأن المصطلح الأخير "صفة خاصة من صفات الخيال، وأوسع وأخصب" (نظرية عامة، المجلد الأول)، يقول سولتزر إن الخيال في الشعر لديه "القدرة على أن يخلق صوراً ذهنية من معطيات الحواس والحس الداخلي لم يتم إدراكها إدراكاً فورياً من قبل"، وبصياغة لابد أن كولردج حاكها في تعريفه الشهير للخيال الثانوي Secondary Imagination، يقول بأن الخيال عند خلق هذه الصور الجديدة لابد أن يقوم في العادة بإذابة منركات التجربة المتلقاة بطريقة شائعة وفصلها وهو بصدد جعلها متكاملة في كل عضو متقن (المجلد الأول). إن مناقشة سولتزر تستبق كتاب شلي دفاع عن الشعر استباقاً أكثر لفتاً للنظر حتى من كتاب كولردج سيرة أدبية في تأكيده الذي يتخذ طابعاً مثاليًا على القدرة المميزة للغة على الاستحواذ على الذهن مباشرة بمعزل عن توسط الحواس: "من بين الفنانين، يحتاج الشاعر إلى القدرة [الشعرية] بأعلى درجاتها، لأنه.. لا يعمل من أجل الحواس، بل من أجل الخيال" (المجلد الأول). ونرى هنا خروجاً على التقليد التجريبي، حتى بالصورة التي استوعبها بيرك ولسينج ونقلها.

كان هذا الميل إلى عزل الخيال في الشعر عن الحس المادي له حدوده، كما أدرك سولتزر نفسه عندما قال إنه من خلال الخيال في أرفع أشكاله "يصير الوجود الروحي للأشياء منظوراً لنا". وواصل الكتاب الملتزمون بشعرية الفورية العاطفية والإحالية التاريخية الكثيفة ترويج فكرة عن الخيال يتم فيها تحويل تجربة الحواس وتقويتها، بدلا من تهيمشها وتقادها. والدافع عند هيردر لتمييز الشعر باعتباره الفن الوحيد للخيال الخالص دافع قوي: الشعر هو "الفن الرفيع الوحيد للروح مباشرة" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)، إلا "أنه يشتغل على الحس الداخلي، وليس على العين الخارجية للفنان" (المجلد الثامن عشر). ولكن تكريس هيردر نفسه للشعر الغنائي والشعر الشعبي والغناء، كما رأينا، أرجعه دوماً إلى التأكيد على الصوت اللغوي والصوت البشري والوزن - بداية من عن أصل اللغة Über den Ursprung der Sprache (كتبه عام ١٧٧٢) إلى عن طبيعة الشعر الغنائي وأثره Von der Natur und

Wirkung der lyrischen Dichtkunst في تيربسيكوري<sup>(\*)</sup> *Terpsichore II* الذى كتبه عام ١٧٩٥ (الأعمال الكاملة، المجلد السابع والعشرون). وأصبح البعد الحسى للغة - الذى يعد فى الأساس عند هيردر مسألة متعلقة بالأذن ولا تتعلق بالعين - جزءاً حيوياً من الطاقة الخيالية لكونه ضارياً بجذوره فى العفوية العاطفية للتراث الثقافى القديم.

نلاحظ فى هذه اللحظة الحاسمة أن هيردر ربما كان أهم شخصية أدبية فى أواخر القرن الثامن عشر قرأ كتاب فيكو العلم الجديد *Scienza Nuova* على وجه التأكيد بما فيه من افتراض "عصر ما بعد طوفان نوح" من الخيال الحسى<sup>(٣٢)</sup>. كان لودوفيكو موراتورى Ludovico Muratori، معاصر فيكو، أكثر تأثيراً على نطاق واسع فى نظريات أواخر القرن الثامن عشر عن الخيال، ونشر كتابه قوة الخيال البشرى *Della Forza della Fantasia Umana* فى البندقية عام ١٧٤٠. وإحياء موراتورى لتصورات عصر النهضة الإيطالى للإبداع الخيالى والخرافة Fiction ذكره سولنتر على نحو بارز كما ذكره فريدريش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg نشر كتابه ملحق أدبى لكتاب يوهان جورج سولنتر نظرية علمة فى الفنون الجميلة *Litterarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* (١٧٩٦) قدم مسخاً شاملاً للخطاب النظرى الألمانى عن الخيال أدلى فيه جوته وكانط وشيلر وتيتنز بمدخلاتهم.

لا يذكر ويليك أو ويمسات وبروكس أو أيرامز اسم يوهان نيكولاوس تيتنز Johann Nicolaus Tetens قط، ولكن إنجل يولى كتابه مقالات فلسفية عن الطبيعة البشرية *Philosophische Versuche über die Menschliche Natur und ihre Entwicklung* (١٧٧٦ - ١٧٧٧) عناية كبيرة ويقول إنه هو وكانط "يقان كتمثالين هائلين فى تصورهما للخيال" (الخيال الإبداعى). ورأى إنجل أن تيتنز أهم رائد لكانط - ثم صار

(\*) تيربسيكوري *Terpsichore* فى الأساطير الإغريقية القديمة ربة للرقص والغناء الكورالى، كما يطلق الاسم أيضاً على فن الرقص، والكلمة تعنى حرفياً الاستمتاع بالرقص. (المترجم)

Engell, *Creative Imagination*. (٣٣)

فيما بعد مؤثرًا مباشرًا مهما على كولردج - ويرجع ذلك في الأساس إلى الطرائق التي "يرتبط [بها] أصحاب المذهب الارتباطي والباحثون في العبقريّة في بريطانيا، خاصة جيرارد، بالمفكرين الألمان". وقد تبنّت مصطلحًا جديدًا لـ "الخيال" بأشمل معنى له: قوة الخيال Vorstellungskraft - الذي يعنى حرفيًا "قوة التقديم" - أو كما يفهمه تبنّت بطريقته الخاصة، قدرة الذهن على تقديم الصور داخليًا (المجلد الأول). ويشمل مصطلح تبنّت الإدراك المباشر ("قوة الإدراك" Perceptionsvermögen و"القدرة على الاستيعاب" Fassungskraft) أو إعداد الإدراك المباشر عند التمثيل ("تعديل الوضع" Wiederstellungskraft، أو "الإبداع" Phantasie أو "الخيال" Einbildungskraft، وهما مصطلحان بديلان) وفي أرفع تجلياته - تشكيل صور وأفكار جديدة، مما يطلق عليه تبنّت قوة الشعر Dichtungsverögen أو الطاقة المكتفة Dichtkraft. والخيال بوصفه "طاقة مكتفة" عند تبنّت عبارة عن "قوة تشكيلية خلقة"، وهو تشكيل يميز الشعر باعتباره طريقة في التعبير التخيلي Imaginative articulation، حتى بالرغم من أن تبنّت يدلى في العادة بأمثله من الفنون المرئية Visual arts. وأمثله على "الطاقة المكتفة" في الكتابة أمثلة مذهشة أحيانًا، كما في ثنائيه على البروبندنجاجيين<sup>(٤)</sup> Brobdingnagians والليليبوتيين Lilliputians عند سوفيت (انظر إنجل، الخيال الإبداعي). والطاقة المكتفة على كل حال طاقة تشكيلية وموحدة وتبعث النشاط والحيوية عند تبنّت. ومن الواضح أن تبنّت تبع جيرارد في ربط العبقريّة التخيلية بالقصدية المرادة، وشرح ذلك إنه في الطاقة المكتفة تصعد الأساليب الأدنى أو الأكثر أساسية للنشاط التخيلي إلى مستوى أعلى وتصير "تلقائية"، أي "منشطة لذاتها" أو "مولدة لذاتها" أو حتى "مريدة لذاتها"<sup>(٢٤)</sup>.

(٤) نسبة إلى بروبنديناج Brobdingnag، وهي بلد في رواية رحلات جليفر لجوناثان سوفيت، كل سكانها

وكل شيء فيها هائل الحجم. (المترجم)

(٢٤) انظر Engell, *Creative Imagination: بعد قراءة تنتز* في ١٧ مايو ١٧٧٩ كتب هامان إلى هربر

أن كانط كان يضع تنتز نصب عينيه دائمًا، كما أنه نفسه ذكر استخدامه لتنتز.

تتجلى أهمية تينتز لكانط فى إصراره على الدور المعرفى النقدى للخيال فى التمثيل، فى تصوير تصورات الذهن التى لولاه لظلت مستدخلة internalized تمامًا - وذلك من خلال الوظيفة التى يطلق عليها تينتز اسم الوظيفة "التصويرية"<sup>(٣٥)</sup>. كانت ملاحظات كانط عن الشعر فى كتابه نقد الحكم ليست شاملة، ولكنها وفيرة بما يكفى للإيحاء بمدى إمكان تطبيق المكانة المركزية باطراد للخيال فى فلسفته للذهن على إنتاج وتلقى الأعمال الفنية القولية Verbal Works of Art. فى القسم الذى يتناول "تقسيم الفنون الجميلة" من كتاب كانط، بعد تفسيره للعبقريّة مباشرة، قسّم كانط الفنون القولية إلى "الخطابة" Oratory و"الشعر" بذكاء فلسفى بديهى: "الخطابة فن الانخراط فى مهمة الفهم كما [لو كانت] لعبا حرا للخيال، والشعر فن إجراء للعب الحر كما [لو كان] مهمة الفهم" (القسم ٥١، الترجمة الإنجليزية لبلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). أدى هذا التمييز الملغز يكانط إلى أن يزعم أن للشعر نوعاً من الإنتاجية المعرفية المستترة: "الشاعر... يعد بالقليل ويعلن مجرد لعب بالأفكار، إلا أنه ينجز شيئاً جديراً بأن [يسمى] مهمة؛ لأنه عندما يلعب يقدم غذاء للفهم ويبعث الحياة فى تصوراته من خلال الخيال". ويواصل كانط السير على هذا النهج فى القسم رقم ٥٣، "مقارنة القيمة الجمالية للفنون الجميلة العديدة": "يحتل الشعر أعلى مكانة بين كل الفنون. (فهو يدين بأصله للعبقريّة تقريباً، وأقل [للفنون] عرضه للتوجيه من قبل قاعدة أو قنوة). يوسع الذهن؛ لأنه يحرر الخيال ويقدم لنا - من بين مجموعة غير محدودة من الأشكال الممكنة التى تتناغم مع تصور معين، ومع ذلك فى إطار هذا التصور - ذلك الشكل الذى يربط عرض التصور بثروة فكرية لا يوجد تعبير لغوى مكافئ لها تماماً، ولذا يصعد الشعر بطريقة جمالية إلى الأفكار" (ترجمة بلوهار الإنجليزية، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). ثم جادل كانط الارتباط الحميم بين الشعر والموسيقى الذى أصبحنا نعدّه مميّزاً لصعود الشعر الغنائى فى أواخر القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن احتفاء كانط بالشعر فى النقد الثالث من كتابه افتقر إلى ضرب أمثلة محددة والأهم من ذلك افتقر إلى الفلسفة الصريحة للغة لتمكن ملاحظاته من أن تصيره

(٣٥) يقدم الفصل السادس عشر من كتاب إنجل الخيال الإبداعى مناقشة تمهيدية جيدة لإسهام فخته.

قابلية للتطبيق مباشرة في التأويل النقدي، فإنه أوصلنا إلى حد تلك التفسيرات الرومانسية للسمو الخيالي والقيمة الجمالية فأصبحنا ننظر إليه على أنه مخترعهما الفلسفي الأساسي.

أوصلنا النقد الثالث في كتاب كانط بطريقة مباشرة إلى حد ذلك الهياج الفلسفي والنقدي العظيم في تسعينيات القرن الثامن عشر بألمانيا الذي تبارى فيه هيردر وفخته Fichte وشيلر وتيك Tieck وفاكنرودر Wackenroder وشلنج والأخوان شليجل ووسَّعوا الموقف الكانطي. وهذا الهياج معقد لا يمكننا الإلمام به هنا. إن اقتران الروح Geist عند فخته بالخيال - إذا استشهدنا بمجرد مداخلة من المداخلات الفلسفية الكبرى - يرتبط بالشعر والشعرية ارتباطاً شديداً التجريد ولا يمكننا أن نلخصه بكفاءة في مسح من هذا النوع، وعلى أي حال، يمكن استيعاب آثاره على نظريات الخيال في الشعر خير استيعاب في إطار السياق التاريخي للرومانسية في القرن التاسع عشر<sup>(٣٦)</sup>. ولكن ينبغي علينا أن نقول شيئاً عن إسهامى شيلر وجوته في رؤية آخر القرن الثامن عشر للخيال. بالرغم من أن جوته كان قد قرأ كانط في فترة مبكرة مثل ثمانينيات القرن الثامن عشر وبدأ التعليق عليه في ذلك الوقت، فإن أهم تصريحاته النقدية عن الخيال تنتمي في الأساس للفترة اللاحقة من حياته الأدبية والنقدية. ولكنه أعرب عن اهتمامه بقوة الخيال في الشعر الخطيرة المدمرة التي تتباين تبايناً حاداً مع الإلهام الترنسنتنغالي الذي فحصناه لتونا - وجاء هذا الإعراب جزءاً من تمفيله لأيدولوجية العاصفة والقصف في آلام الشاب فرتر: "خيالنا - الذي تجبره طبيعته نفسها على الكشف وتغذية الرؤى الخيالية للشعر - يمنح شكلاً لطائفة كاملة من المخلوقات نحن أنهارها، ويبدو كل شيء حولنا أكثر بهاء وكل شخص آخر أكثر كمالاً" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)<sup>(٣٧)</sup>. ويعد تكثير شيلر، في أحد جوانبه، محاولة صريحة لتناول مخاوف جوته بأن يحدت بدلاً صحياً من الوجهة الثقافية والنفسية للقلب المريض للرغبة الخيالية. ففي كتابه رسائل عن التربية الجمالية للإنسان *Letters on the Aesthetic Education of Man* (١٧٩٥)، يراجع شيلر انجذاب كانط المتكرر لـ "اللعب الحر للملكات المعرفية" ويقدم مفهوم Spieltrieb الذي

(٣٦) الترجمة الإنجليزية لـ Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962).

(٣٧) الترجمة الإنجليزية لـ Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962).

يعنى حرفياً "دافع اللعب" أو "باعث اللعب" فى محاولة من جانبه لتسمية قوة ذهنية أكثر أساسية من "قوة الشعر" وأقل تأثراً بالتضمينات الإشكالية التراكمية من "الخيال". و"دافع اللعب" يخلق الحالة التى يطلق عليها شيلر اسم "الشكل الحى" (Lebende Gestalt) (الخطاب الخامس عشر، الأعمال الكاملة، المجلد العشرون)، تم فيها تقييم المضمون التاريخى والحسى للعمل الفنى وفقاً لمبدأ مختلف عن المعايير المتعارف عليها، وذلك بعزله صراحة عن الواقع وعن الباعث العملى والمغزى. هنا نرى شيلر يشق طريقه نحو هذه الصياغات المؤثرة - ونبدأ فى استيعاب بعض مغزاها على كتابة الشعر وقراءته - فى قصيدته التى كتبها عام ١٧٨٩ بعنوان الفنان Die Künstler (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى).

قرأ كولردج مسرحية شيلر اللصوص Die Räuber باستمتاع بالغ عندما كان فى جامعة كمبريدج فى بداية تسعينيات القرن الثامن عشر. ولكن الكتابة الأدبية والفلسفية الألمانية لم تحدث تأثيراً حاسماً على فكره عن الخيال إلا بعد أن ذهب هو ووردزويرث إلى ألمانيا لمدة عشرة شهور عام ١٧٩٨ - ١٧٩٩. ولكن القصائد التى كتبت بين عام ١٧٩٥ والعام الذى نشرت فيه الحكايات الشعبية الغنائية (١٧٩٨) ضمت - كما رأينا - بذوراً تأملية نبئت فيما بعد وكونت حياة نظرية كاملة بعد أن قرأ نيتنز وكانط وفخته وشيلنج. ولدينا مثال شهير على ذلك فى قصيدته "القيثارة الهوائية" The Aeolian Harp (١٧٩٥):

كم من فكرة متحررة حلت برضاها

وكم من خيالات هفافة متراخية

تجوب عقلى المكسال المسالم

فى جموح وتتوع الأنواء العشوائية

التي تنتفخ وترفرق على هذا العود الخاضع

ماذا لو لم يكن كل ذى طبيعة حية

سوى قيثرات عضوية متباعدة الأشكال



ترعرش الفكر كما لو كانت تدفع فوقها

نسيما فكريا تشكليا شاسعا

هو روح كل منها، وفى ذات الوقت إليها جميعا

نقح كولدرج هذه القصيدة عدة مرات للطبعات التالية (نشرت لأول مرة فى كتابه قصائد عام ١٧٩٦)، ويقال فى العادة إن إضافته لمقطوعة ثمانية الأبيات عن "الحياة الواحدة داخلنا وخارجنا" عام ١٨١٧ تبين كم كان تفكيره عن الخيال الإبداعى متخلفا فى أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر. ومع ذلك فالنص الأصلي - بالرغم من تأكده على سلبية الذهن فى التلقى - يستعمل مجازى الصنعة البشرية ("العود") والطاقة الطبيعية ("الأنواء العشوائية") ليربط ذهن الشاعر المتحدث بالقوة الكونية النشطة التى يتم تعيينها فى الوقت نفسه بأنها "الروح" و"الله". ويمكن أن ينظر المنظور التصورى، وحتى مصطلحات مثل "تشكلى" و"فكرى"، للوراء إلى أكتسايد، إلا أن كولدرج يكتشف هنا بالفعل إمكانا جديدا فى نسق راسخ.

أما بالنسبة إلى وردزويرث، وربما تكون صدمة بالنسبة إلينا أكثر من كونها استغرابا عاديا عندما نلاحظ أن كلمة "الخيال" لا ترد مطلقا فى الإعلان عن الطبعة الأولى من حكايات غنائية شعبية (١٧٩٨)، وأنها ترد مرة واحدة فى طبعة ١٨٠٠ من التمهيد بالإشارة إلى "جودى بليك Goody Blake وهارى جل" Harry Gill حيث جاء: "وندت أن ألفت الانتباه لحقيقة مؤداها أن قوة الخيال البشرى كافية لإنتاج مثل هذه التغيرات - حتى فى طبيعتنا الجسدية - التى قد تبدو إعجازية" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). ويمكننا أن نفترض أن الخيال سيكتسب السمو الهائل الذى سينسب إليه وردزويرث فى الكتاب السادس من طبعة ١٨٠٥ من قصيدته المقدمة *Prelude* حيث يتم كشف قوته فى الاسترجاع الشعري للحظة يتم فيها إحباط التجربة المادية للعالم الطبيعى وإبطائها، وفيها "نور الحس/ ينبعث ومضات كشفت لنا/ العالم اللامرنى" (الأبيات ٥٣٤ - ٥٣٦). إن ربط قوة الخيال البشرى بـ "التغيرات حتى فى طبيعتنا الجسدية" فى طبعة ١٨٠٠ من التمهيد مثير للغاية نظرا لتباينه مع التأكيد الروحانى والمثالى بصورة مطردة فى الكتابات اللاحقة. فعند وردزويرث الذى كتب التمهيد مازال الخيال مادة

"العالم القدير/ للعين والأذن"، فهاتان الحاستان هما اللتان "يخلقان نصف" half-create للعالم الذى "يدركانه" فى الأبيات الشهيرة من قصيدة "دير تترن" Tintern Abbey (النشيد الثانى، الأبيات ١٠٦ - ١٠٨). ويعلق وردزويرث على هذه الأبيات أنها ذات "تشابه وثيق ببيت رائع من أبيات يونج لا أستطيع تذكره على وجه الدقة". والذى لا يتذكره وردزويرث جيداً هنا هو البيت رقم ٤٢٤ من أفكار ليلية حيث "الحواس" "تخلق نصف العالم البديع الذى تراه"<sup>(٢٨)</sup>. إن اقتباس وردزويرث من يونج، فى هذه اللحظة من قصيدته "دير تترن" وبهذه الطريقة، موزون بين تضمينات تصل للوراء إلى الميلاد المبالغ فيه فى منتصف القرن للإعجاب الشديد بالعقريّة وللأمام للحظات الشطط الخيالى عند وردزويرث نفسه فيما بعد.

أما بالنسبة لبليك Blake الذى وضع رسوم أفكار ليلية (١٧٩٦ - ١٧٩٨) ليونج، كان الخيال دائماً سمعياً وبصرياً أيضاً، لكن بمعنى مختلف تماماً عن معنى "الورع الطبيعى" عند وردزويرث. "أعرف أن هذا العالم عالم الخيال والرؤية"، هكذا يكتب بليك إلى صاحب الغبطة جون ترسلر John Trussler فى الثالث والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٩٩، ويكمل كلامه: "أرى كل شيء أرسمه فى هذا العالم، لكن كل شخص لا يرى بالطريقة نفسها.... فبالنسبة لأعين إنسان الخيال، الطبيعة هى الخيال نفسه... أما بالنسبة لى فهذا العالم عبارة عن رؤية متواصلة للفانتازيا أو الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية). ولكن من الخطأ أن نزع أن إيمان بليك البصرى بالخيال الحسى كان مؤثراً، بأى معنى شكلى، فى الخطاب النقدي فى أواخر القرن الثامن عشر؛ حتى أعماله المطبوعة طباعة خاصة لم يعرفها إلا أشخاص قلائل. ولكن فن بليك وأفكاره برزا فى أواخر القرن التاسع عشر ولعبا دوراً كبيراً فى ذلك القرن فى تعريف الخيال الثورى والرومانسى. ولهذا السبب نفسه يجدر بنا أن ندرك مدى استجابة بليك العميقة لسياق أواخر القرن الثامن عشر. فقناعته عن الخيال البشرى كانت صوفية ومتطرفة، إلا أنها تولدت من درايته بمجالات القرن الثامن عشر الأساسية حول علاقة الخيال بتجربة الحواس والعاطفة والمعايير الثقافية والصراع الاجتماعى، وترتبط رؤية بليك المدهشة لـ "التمائل المخيف" Fearful Symmetry فى قصيدته "البير" The Tyger

(أغانى البراءة والتجربة، ١٧٩٤) ارتباطاً معقداً برؤية أكنسايد لـ "التمائل اللامحدود للأشياء" فى كتابه **مباهج الخيال**. ولابد أن يثير هذا الارتباط تأكيد بليك للتمائل المحدود أو المؤطر والمخيف فى آن، سياسياً وجمالياً على التواء، مجرد طريقة من الطرائق المدهشة التى تستعيد بها تشكيلاته الجذرية للخيال حتى فى الوقت التى تتحدى فيه - تشكيلات صارت ترمز للتقليد المهيمن للتفكير النقدى.



## المسرح (١٦٦٠ - ١٧٤٠)

ماكسيميليان إي. نوفاك Maximillian E. Novak

انتقلت النظرية النقدية بوجه عام خلال هذه الفترة للمسرح من التحليل الشكلي للبنية المسرحية الذى يقوم على ما اعتبره النقاد مبادئ عقلانية إلى نظرية ونية affective theory كانت فيها استجابة الجمهور المفعمة بالإحساس الاختبار الأساسى للمسرحية: باختصار، تحولت من النظريات الفرضية لفرنسوا هيدلان François Hédelin، والأب دوبينيك Abbé D'Aubignac، إلى نظريات الأب دبو Abbé Du Bos بما فيها من رفض لمبادئ الذوق الآلية. ولكن القضية العملية لاستجابة الجمهور لوسيلة مثل المسرح كانت حاسمة. فكان لابد من إضفاء الطابع العقلانى على ما يحبه البلاط أو جمهور المدينة فى العادة وتحويله إلى موقف نظرى، واشتط نقاد قلائل مثل جورج فاركوهار George Farquhar الذى صرف النظر عن أرسطو باعتباره هاويًا ليس لديه استيعاب عملى للبنية الحقيقية للمسرحية<sup>(١)</sup>، ولكن مسألة عملية للغاية مثل كم عدد الأيام التى تعرض فيها المسرحية يمكن ألا تمارس ضغطًا كبيرًا على النظرية المسرحية الراهنة.

كانت الطرائق التى فتنت بها القوة القومية والأساليب المعاصرة الجمهور والنقاد على السواء أكثر تعقيدًا إلى حد ما، ولكنها كانت لا تزال دالة. فلقد شهدت الفترة التى ندرسها هنا هيمنة الذوق الفرنسى والأدب الفرنسى فى أوروبا كلها، وكانت إسبانيا، التى هيمنت على أوروبا عسكريًا طوال القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، مازال لها تأثير على الذوق الأوروبى، ولكن كما أن معركة السفراء عام ١٦٦١ حسمت المكانة النسبية لهاتين الدولتين إلى الأبد،

انتصرت النظرية المسرحية الفرنسية وتطبيقها على أشكال المسرح الإسباني الأقل التزامًا بالأصول المرعية. وبالنسبة لأمة صغيرة مثل بريطانيا، كان هناك ضغط دائم من باقى دول أوروبا لأن تلتزم بذوق العصر، وهو ذوق كان مخالفاً في العادة للحساسيات البريطانية.

-١-

بالرغم من أن أطروحة دوبينيّاك القواعد التطبيقية للمسرح *La Pratique du théâtre* (التي ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٦٨٦ بعنوان الكامل في فن المسرح *The Whole Art of the Stage*) نشرت قبل بداية الفترة التي ندرسها بثلاث سنوات، فإنه كان لها أثر هائل على العروض المسرحية، وبالرغم من أن هذا الكتاب ينظر إليه البعض على أنه جماع الآراء النقدية للخلاف على مسرحية لوسيد *Le Cid* الذي شب منذ فترة طويلة بين كورنى *Corneille* وقوى ريشليو <sup>(١)</sup> *Richelieu*، فإنه يطرح موضوعاته بتأكيد وسلطة جعلاً ناقداً خبيراً بأدب المسرح ومتمرساً تماماً فى تمثيل المسرحيات على خشبة المسرح عاجزاً عن أن يهاجم دوبينيّاك هجوماً ذا فاعلية. ولا يلجأ دوبينيّاك لجوءاً مباشراً إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، بل يحتكم إلى العقل باعتباره أساساً لما يسميه "قواعد المسرح". وليست حججه فى حاجة لأن تعتمد على سلطة القدماء التي سحب من تحتها البساط.

بالنسبة للاعتراض الأول، أرد عليه بأن قواعد المسرح لا تقوم على الساطة، بل على العقل، فهي لا تضعها القدوة، بل الحكم الطبيعي للبشر <sup>(٢)</sup>.

Gasté. *La Querelle du Cid*, Passim; *Les Sentiments de l'académie française sur le Cid*; Batiffol, *Richelieu et Corneille*

*La Pratique du théâtre*, English Trans. as *The Whole Art of the Stage* <sup>(٣)</sup>

ما يعدّه دوبينيك معقولاً يشمل أكثر من الوحدات الثلاث المعتادة التى تطالب بأن يحدث حدث وحيد فى موقع واحد فى خلال فترة أربع وعشرين ساعة.

ربما كانت أكثر بيانات دوبينيك لفتاً للنظر تلك البيانات التى تبرز من مقارناته للأوهام التى تخلقها خشبة المسرح بالأوهام المقدمة فى لوحة تصوير فاللوحة ليس لها عمق - لا يوجد شئ تحت الصورة سوى قطعة القماش المرسومة عليها - ومع ذلك يقبل المشاهد ما يدركه على أنه شكل من أشكال الحقيقة. ويسرى الشئ نفسه على المادة المقدمة على خشبة المسرح. فالشخصيات مجرد ممثلين، إلا أن الجمهور يقبلهم عرفياً على ما يبدو به. ويقول دوبينيك بأن المرء الذى لم يشاهد مسرحية من قبل عليه أن يتعلم كيف يفهمها، وإلا لن يستطيع أن يعرف ما إذا كان الملوك على خشبة المسرح ملوكاً حقيقيين أم مجرد تمثيلات، ويرى دوبينيك أنه كما أن المنظور فى التصوير له قوانينه العلمية، ينبغى أن يكون للحدث فى المسرحية قوانينه المعقولة. ويذهب ماريون هوبسون Marion Hobson على صواب إلى أنه وراء مثل هذه التصريحات يكمن ارتياب عميق فى الإيهام illusion، أى رغبة فى ضبط الخيال وتحديد مجال التمثيل<sup>(٤)</sup>.

يرى دوبينيك أن العقل سيقول لنا إن الزمن على خشبة المسرح لا يبد أن يكون زمناً فعلياً، لذلك لا ينبغى تشويه إحساسنا بالزمن، ولا يفكر دوبينيك هنا على أساس واقعية الحدث فحسب، بل وعلى أساس تجربة المشاهد أيضاً، وهكذا يمكن تطويل الزمن إلى حد ما فى فترة الاستراحة بين الفصول عندما يمكن إفساح مجال للخيال. ولكن يعتقد دوبينيك بوجه عام أن الساعات الست للحدث

التي اقترحها سكاليجر Scaliger أكثر تمثيلاً مع إحساسنا بالواقع من الأربع والعشرين ساعة التي سمح بها الكلاسيون.

يرفع دوبينيّاك أيضاً من قدر مفهوم ارتباط المشاهد، أي ربط المشاهد ببعضها بعضاً بحيث لا تترك خشبة المسرح خالية بين مشهدين، بل تشغلها إحدى شخصيات المشهد السابق إلى حين ظهور شخصيات أخرى مما يخلق وحدة رابعة. ويشار إلى ذلك بمصطلح "محاكاة الواقع" Vray-semblance في النص الفرنسي، وترجم إلى الإنجليزية في الترجمة المذكورة بـ "الإمكان واللياقة" Probability and Decency، ويتبع دوبينيّاك المبادئ المضمرة في هذا المفهوم ويضع قواعد للشخصية والحدث لابد أن تبدو غريبة نوعاً لقراء الأدب المتطبعين على الأفكار التي بدأت في القرن الثامن عشر والتي ظلت جزءاً من الحركة الواقعية في الرواية، أي أفكار العمق النفسي والغموض. ويقدم دوبينيّاك بدلاً من ذلك قواعد اللياقة القائمة جزئياً على المكانة والطبقة الاجتماعية. أيًا كان الذي يمكن أن يحدث في المسرحية، لا يجب مطلقاً تصوير الملوك تصويراً يؤديون فيه فعلاً أقل مما يتوقع أن يقوم به ملك، وتنفيد الشخصيات الأخرى في المسرحية بقيود مماثلة تقوم على الطبقة الاجتماعية والنوع من ذكر وأنثى. ولم تكن نظرية دوبينيّاك هذه نظرية نقدية وأدبية بقدر ما كانت رؤية أيديولوجية للمجتمع نقلت إلى الإنتاج المسرحي<sup>(٥)</sup>. تمسك دوبينيّاك بعالم قيدت فيه الرؤية التراتبية الصارمة للغاية الجوانب الخطيرة للإيهام.

وبالرغم من أن دوبينيّاك يستند إلى أرسطو في حججه في العادة، فإنه يقدم - كنموذج له - مسرح كورنى بتأكيداته على الصراع بين الحب والمثل البطولي الأعلى لـ "المجد". لم يكن الحب - أو نوع الحب الذي تم تصويره في التراجيديات الفرنسية في القرن السابع عشر - موضوعاً محط تناول في التراجيديات اليونانية في الغالب، ولزم دفاع خاص لتسوية مثل هذا التجديد. ينظر دوبينيّاك



إلى التراجيديا باعتبارها سلسلة من الأقوال الباعثة على الشفقة، ويلاحظ أن الفرنسيين لديهم عواطفهم القومية وأن هذه العواطف تستبعد الاهتمام بموت الطاغية وتتخصص في تقدير التضحية بالحب في سبيل الشرف. ويلاحظ أيضاً أن الفرنسيين يفضلون التراجيديا على الكوميديا، وتؤكد مناقشته للكوميديا على وضاعتها كنوع أدبي.

ظلت الكوميديا عندنا لفترة طويلة وضيعة وقليلة الشأن، بل وينظر إليها على أنها مشينة، نظراً لأنها تحولت إلى نوع من المهزلة Farce التي مازلنا نستبقها في نهاية بعض مسرحياتنا التراجيدية، ولاشك في أنها بلا فن أو جمال، ولا تستهوي إلا أسافل الناس الذين يجدون متعة في الكلمات والأفعال الفاحشة المخزية<sup>(١)</sup>.

كان في كتاب كورني نفسه ثلاث أطروحات *Trois discours* (١٦٦٠) أقل تقديراً لأرسطو إلى حد ما، وللقواعد التي يفترض أنها مستمدة من كتابه فن الشعر وللأفكار القديمة الخاصة بالعواطف الملائمة للتراجيديا. ويرفض كورني عنف التراجيديا اليونانية باعتباره غير ملائم للجمهور الحديث - الذي لا يمكن أن يتصور زنى المحارم - ويدافع بوجه عام عن ممارسته الخاصة المتمثلة في كتابة نوع من التراجيديا يقوم على الحب والشرف بدلاً من عواطف الخوف والشفقة التي تستبعد أية عواطف سواها. وتوحى هذه الفكرة بثقة فرنسا في قيمها الثقافية الخاصة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر (وهي ثقة ليست واضحة على الإطلاق في إنجلترا كما سنرى)<sup>(٢)</sup>.

D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, English trans. as *The Whole Art of the Stage*. (٦)

(٧) لمناقشة الطبيعة الخاصة للتراجيديا في القرن السابع عشر بوصفها أطروحة *discourse* أي "آلة لإلصاق

المعنى الصائب الحقيقي بنشاطات الإنسان في المجتمع ونشاطات الإنسان في الطبيعة" Reiss, *Tragedy and Truth*,

يقول سان إفريمون Saint-Évremond على سبيل المثال في أطروحة  
حول الإسكندر الأكبر : *Dissertation sur le Grand Alexandre*

أن نظرد الحب من مسرحياتنا التراجيدية باعتباره غير خليق بالأبطال  
يعنى أن نسلبها ذلك السحر المسمى الذى يوحد أرواحنا بأرواحهم من خلال  
رابطة معينة تتواصل بيننا. ولكن عندما ننزلهم إلينا من خلال هذه العاطفة  
المشتركة، لا ينبغي علينا أن ننزلهم دون مستواهم أو ندمر ما يتكونه زيادة  
على البشر العاديين. وإذا التزمنا بهذه الفطنة، يمكننا أنؤكد أنه لا توجد  
موضوعات لا يمكن فيها تقديم مثل هذه العاطفة العالمية - الحب - تقديمًا  
طبيعيًا خاليًا من العنف.<sup>(٨)</sup>

يقول سان إفريمون إنه ما دام الجمهور يستمتع بمشاهدة النساء على  
خشبة المسرح، فلا بد من تصويرهن بطريقة تجعلهن يعبرن عن العواطف التى  
تجعلن فى غاية الجاذبية والتى يفترض أنهن ذوات صلة بها. بالمثل يعتقد،  
على غرار كورنى وخلافًا لأرسطو، أن العصر يستمتع برؤية الفضيلة  
النموذجية فى مأزق. وختم سان إفريمون مقالته عن التراجيديا القديمة والحديثة  
بما أسماه "فكرة جديدة وجريئة":

فكرة جديدة وجريئة عندي... ينبغي علينا فى التراجيديا قبل أى شىء  
آخر أن نعتنى بالتعبير الجيد عن عظمة النفس التى تثير فينا إعجابًا رقيقًا. ومن  
خلال هذا النوع من الإعجاب تفتن عقولنا أيما افتتان وتنهض شجاعتنا وتتأثر  
أنفسنا تأثرًا بالغًا.<sup>(٩)</sup>

"Le Grand Alexandre". *Oeuvres en prose*, II, lines 210-20; English trans. from (٨)  
Works.

Saint-Évremond, *Oeuvres en prose*, IV; English trans. *The Works of Monsieur de St  
Évremond*, II.

يهيئ سان إفريمون بدفاعه عن الإعجاب "الرقيق" المشهد النقدي للمسرح الجديد لراسين Racine بتركيزه على الشخصية والعواطف، وهو مسرح مهد الطريق لفكر دوبو في القرن الثامن عشر.

في أثناء ذلك غلب مذهب "كلاسي" أشد صرامة على كتابات رينيه رابان René Rapin. ولكن بالرغم من أننا نخطئ إذا اعتقدنا أن أرسطو الذي يتحدث عنه رابان لم يكن شخصية مبتدعة في القرن السابع عشر لا تقل ابتداءً عن المسرحيات التي ينقدها (رابان)، إلا أن ولاءه لأرسطو ولنماذج القدماء كان ما زال ذا قوة لا بأس بها. كان رابان قاسياً على الميل الفرنسي إلى جعل الحب الموضوع الرئيسي في المسرحيات التراجيدية. وشرع في هجومه على "ملاطفة النساء" gallantry بالتثناء على الشخصية القومية للفرنسيين.

ربما اضطرت أمتنا الملاطفة للنساء بطبيعتها اضطراراً أملت طبعتنا إلى أن تشكل لأنفسنا نظاماً جديداً في التراجيديا يناسب مزاجنا. كان اليونان - الذين كانوا دولاً جماهيرية وكانوا يكرهون للنظام الملكي - يجدون متعة في عروضهم المسرحية، في رؤية الملوك أذلاء، ونوى الحظ السافر في حالة دمار؛ ذلك لأن التمجيد كان يحزنهم. أما جيراننا الإنجليز فيعشقون الدم في رياضتهم نتيجة لمزاجهم الدموي، وهم متفوقون، ومنعزلون عن باقي البشر. أما نحن فأكثر إنسانية، علاوة على أن ملاحظة النساء تتماشى مع أخلاقنا، واعتقد شعراؤنا أنهم لا يمكنهم أن ينجحوا على المسرح إلا من خلال العواطف العذبة الرقيقة وربما كانوا على صواب في ذلك؛ لأن العواطف الممتلئة تصير في الواقع مشوهة وتافهة ما لم تقم على عواطف تتوافق مع عواطف المشاهد. وذلك يلزم شعرانا بأن يناصروا بقوة ميزة ملاطفة النساء على المسرح، وأن يحولوا موضوعاتهم نحو الحب والرقّة لكي

يرضوا النساء اللاتي جعلن أنفسهن حكاما لهذه التسلّيات واغتصبن حق إصدار الأحكام<sup>(١٠)</sup>.

يتظاهر رايان بأنه يذعن لذوق عصره، في حين أنه في الحقيقة ينعى ضياع العبقريّة اليونانية. وهو يلوم التأثير الإسمائي لإدخاله المكائد الغرامية ويقترح أن يحاول الفرنسيون أن يقدموا مسرحاً خالياً من هذه الحماقات. قد يكون موقف رايان للمعادي لمثل هذه الممارسات المعاصرة هو الذي ألهم مترجمه، توماس رايمر Thomas Rymer، أن يثّث هجومًا أكثر شراسة على العروض المسرحية الإنجليزية.

وجد رايمر عند رايان نبرة أخلاقية عالية. وبالرغم من أن منهج رايان يبدو للوهلة الأولى معزراً لنقاش هوراس المقتنع بالجامع حول المفيد والممتع، فإن رايان يؤكد بشدة على الغاية الأخلاقية للشعر:

إن كل الشعر الذي ينزع إلى فساد الأخلاق مخالف للأصول المرعية وباطل، وينبغي علينا أن ننظر للشعراء باعتبارهم عدوى عامة وأخلاقهم ليست نقية<sup>(١١)</sup>.

في الواقع، المسرح التراجييدي عند رايان عبارة عن قاعة محاضرات يتعلم فيها الجمهور أن يميز تمييزاً أخلاقياً بين كليتمنسترا Clytemnestra التي تستحق القتل ؛ لأنها قتلت أجاممنون Agamemnon وهيوليتوس Hippolytus الذي يموت بالرغم من كونه فاضلاً تماماً. وهكذا تكون التراجييديا علاجاً بالتي كانت هي الدواء homeopathic cure للغرور وجفاء القلب. وبالنسبة للذين يشعرون بشفقة بالغة أو خوف مسيطر في طبيعتهم، تكون التراجييديا بمثابة منظم

Rapin, *Réflexions*, II, Section XX; English translation from Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*. (١٠)

Rapin, *Réflexions*, I, section IX; English trans. Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*, II, Section IX. (١١)

لهذه المشاعر بأن تعلم المشاهد أن يشفق فقط على أولئك الذين يستحقون الشفقة، وتظهر - من خلال كشف الأشياء المرعبة التي يعانيتها العظماء - أن ما هو شائع عند كل البشر لا ينبغي الخوف منه. ولكي تعلم التراجيديا هذه الدروس، ينبغي أن تثير عواطف النفس. ويبدو أن رابان، مثل العديد من كتاب التراجيديا، يجد في هذا النشاط للعواطف - أي في التخفف من ركودها المعتاد - مصدرًا للمتعة الأصلية. ويختتم رابان نقاشه بنبرة أخلاقية. مؤكدًا - مثل لوبوسو - Le Bossu الذي أصر على أن كل الحكايات الأدبية مهما كانت معقدة تحتوي في لبها على درس أخلاقي تعليمي وبسيط نسبيًا<sup>(١٢)</sup> - على التزام المسرح برفع شأن أذهان جمهوره بأن يقدم له نماذج ذات أعمال عظيمة. وبالرغم من أن تطوير صيغة "العدالة الشعرية" ترك على عاتق رايمر للنهوض به، فإن الفكرة كانت كامنة في القواعد الفرضية التي أملاها النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر.

يلمح رابان إلى مفهوم وجد في جولدسميث Goldsmith مؤيدًا أكثر حماسًا له خلال القرن التالي، ألا وهو تصور مؤداه أن التراجيديا والأدب عامة ليست دولية وأن كل أدب قومي له جوهره الفريد الذي يعبر عن شخصيته القومية الفريدة؛ ولذا عندما يتحدث رابان عن الكوميديا، يخصص بها الإيطاليين الذين يعدهم "كوميديين بطبعهم". وبالرغم من عبقرية موليير Molière، فإن الملهاة المرتجلة Commedia dell'arte الإيطالية غلبت على صورة الكوميديا طوال القرن السابع عشر، ونقدم لنا لوحات فاتو Watteau الرائعة لشخصيات من الفرقة المسرحية الإيطالية في باريس موسوعة لرسم الصور الروكوكو rococo iconography والمهارة الفنية. بالطبع تدرب موليير في بداية حياته الفنية على النمط الإيطالي، إلا أنه خرج عليه ليخلق مسرحًا من ألمع المسارح الكوميدي في ذلك العصر، وبالإضافة إلى ما حققه على خشبة المسرح وتحوله إلى قوة لغيره، ترك لنا تعليقات قليلة صارت مهمة لنظرية الكوميديا. ففي تمهيد مسرحية طرطوف

*Le Tarnuffe*، قدم موليير مسرحيته على أنها تسلية غير مؤذية، مدافعاً في الوقت نفسه عن الدور الجاد للكوميديا بوصفها مصححة اجتماعية - خاصة لأولئك الذين حاولوا أن يقيموا المسرحية - وبمجرد التسليم بهذه الغايات أصبح موليير في وضع يخول له الدفاع عن شكل من أشكال المحاكاة الأدبية ينبغي فيه أن يتم تصوير المناق كماً هو إذا أردنا للعمل أن ينجح، ويلجأ موليير، بوجه من الوجوه، إلى فلسفة الجمال الواقعية العملية - بدلاً من النموذج العقلاني السائد - باعتبارها حجر الأساس في دفاعه. (كان هذا الدفاع مشابهاً للدفاع الذي استخدمه كتاب المسرح الإنجليزي عندما اتهمهم كولير Collier بالفحش والبذاءة في نهاية القرن السابع عشر). هناك وثيقة ثانية بعنوان خطاب حول كوميديا الدجال *Lettre sur la comédie de l'impoteur* (١٦٦٧) تنسب أحياناً لموليير، ولكن قد يكون كيرودو لاشامبر Cureau de la Chambre هو الذي كتبها، وهي عبارة عن دفاع عن أسلوب موليير في كتابة الكوميديا وتحليل للعناصر النفسية التي تولد الضحك. ويصر الخطاب على البرود الجوهري للكوميديا وقدرتها على أن تفصل الجمهور عن التعاطف، ويحتفظ هذا الإسهام في نظرية الكوميديا بمغزاه في منطقة كانت فيها الأفكار النقدية قليلة وغير كافية.

## -٢-

باستثناء ترجمة جونسون Jonson لكتاب فن الشعر لأرسطو، يمكن القول بأنه لم يكن هناك أي شبيه بنظرية في المسرح في إنجلترا قبل عام ١٦٦٠، ولم يكن في فترة إغلاق المسارح ما يمكن استخلاص نظرية منه، وعندما عاد الملك تشارلز الثاني إلى إنجلترا، تمت استعادة الملكية مرة أخرى، وعند التاريخ لحكمه، ظهرت الخرافة للقانونية المتمثلة في أنه صعد إلى العرش بعد قتل أبيه تشارلز الأول مباشرة - نقول ظهرت في كل الوثائق، ولكن لا يمكن أن تسود مثل هذه الخرافة في عالم المسرح. فلقد أغلقت خشبات المسرح لمدة عشرين عاماً، وتمثل الفكرة التي تخللت ملاحظات جيمس شيرلي James Shirley إلى القارئ في طبعة القطع الكبير لبومونت وفلنشر Beaumont

and Fletcher عام ١٦٤٧ فى أن المسرحيات يمكن الاستمتاع بها قراءة أكثر من الاستمتاع بها على خشبة المسرح، ذلك لأن مسرح الذهن يسمح بإسقاطات متخيلة لا حصر لها، فى حين أن المسرح الممثل يملئ شروطه على الخيال. وبالرغم من هذه السلوى فى زمن الحظر، قامت محاولات عديدة لبدء عروض مسرحية حتى قبل أن يصل الملك، وانتقلت فرقاً توماس كيليجرو Thomas Killigrew ووليم ديفينانت William Davenant بسرعة لتأسيس ربرتوار مسرحى. وتقسيم مخزون المسرحيات القديمة وظل رصيذاً مسرحياً للاستمداد منه. لكن ماذا عن المسرحيات الجديدة فى عصر استعادة الملكية؟ فى العادة اتخذت النظرية المسرحية - خاصة على يد جون درايدن، ألمع ممارس لها فى إنجلترا - شكل التمهيد الذى يرافق النسخ المطبوعة من مسرحياته ويسوغ ممارساته المكتوبة، وعندما صارت هذه التمهيدات جزءاً من طبعات مجمعة بعد عام ١٧٠٠ شكلت مادة نقدية المعية وإن لم تكن متسقة.

لكن إذا كان من الواجب اختراع نظرية للدفاع عن ممارسة معينة، فما الممارسة التى تتناسب جمهور عصر استعادة الملكية أبلغ مناسبة؟ ظل المسرح الإنجليزى معتمداً إلى حد ما على تقاليده المحلية. يقدم درايدن شكسبير فى مقدمة مسرحيته العاصفة (١٦٦٧) على أنه قوة من قوى الطبيعة، أى شجرة غدت ثمارها الوفيرة بن جونسون وقتلشر.

من قبر شكسبير

ذلك القبر القديم المبجل

انبثق هذا النهار

وتبرعت مسرحية جديدة منعشة

شكسبير الذى لم يعلمه أحد

منح فلتشر فى البداية الابتكار

ومنح جونسون الدعوى بعده الفن

فهو ملك سن لرعاياه هؤلاء قانونا

وهو تلك الطبيعة

التي يصورونها ويرسمونها

بلغ فلتنشر ذلك

الذى ينمو على قممه

بينما زحف جونسون

وجمع كل ما فى أسفلها

هذا استوعب حبه

وذلك استوعب مرجه

أحدهما يحاكيه للغاية

ويحاكيه الآخر أفضل منه (١٣)

يبدو أن شكسبير حصل على درجات عالية نظراً لنوع السحر الفريد فى هذه المسرحية الذى يهدف إلى تعزيز سمعته بالإضافة إلى سمعه خلفه المزعوم، السير وليم ديفينانت، إلا أن هيئة المحلفين كانت فى هذه الفترة مازالت مخطئة فى تحديد أى من هذا الثلاثى سيشتغل مكانة العبقري الأعظم فى المسرح الإنجليزي. كان جونسون يعدّ أكثرهم علماً، إلا أنه كان أقلهم شهرة، وكان فلتنشر أكثرهم شهرة، لكن يبدو أن الكاتب المسرحى درايدن وجده أقل قابلية للمحاكاة.

كتب ثلاثتهم مسرحيات كانت أقل تنظيماً من المسرحيات الفرنسية وأقل إثارة من المسرحيات الإسبانية المعاصرة بحبكاتهما التى تقوم على المكيدة والتكرار؛ ودافع درايدن ومعاصروه عن المسرح المحلى لتنوعه، ولكن مع الهجوم على المسرحيات الإنجليزية الذى بدأ على يد سوربيير Sorbière عام ١٦٦٣ واستمر على يد فولتير وريكوبوني Riccoboni فى القرن الثامن عشر،



شعر الكتاب الإنجليز بضيق أفق في إعجابهم بشكسبير، وسخر سوريبيير من الإخلال بوحدات الزمان والمكان والحدث واختصار اللياقة في خلق الشخصية.

عند تمثيل شخصية بخيل، جعلوه يرتكب أخط الأفعال التي تمت ممارستها في العديد من العصور وفي المناسبات المتباينة والمهن المختلفة، وهم لا يبالون إلا بالأجزاء وهل ترد أحدها تلو الآخر، ولا يعيرون اهتماماً بالعمل ككل<sup>(١٤)</sup>.

دافع توماس سبرات Thomas Sprat في رده على سوريبيير عن أصالة المسرحيات الإنجليزية بما فيها من "تنوع أكبر في الأفعال" وقربها الأوثق من الحياة الواقعية في استخدامها للشعر المرسل وليس الشعر المقفى، وفي مزجها بين الشخصيات رفيعة الشأن ووضعته، أما الفرنسيون فيقول سبرات يبدو أنهم يستمتعون على نحو غريب بـ "المتعة الوقورة للشعر الملحمي التي تشبهها التراجيديات الفرنسية"<sup>(١٥)</sup>.

بالرغم من أن سبرات ربما كان غاضباً من جراء الإهانة التي لحقت بإنجلترا - لدرجة الدفاع عن الطعام الإنجليزي باعتباره أكثر صدقاً من الطهي الفرنسي - فإن هذه الفترة شهدت الهيمنة الفرنسية في السياسة والفنون مما أصاب المدافعين عن المسرح الإنجليزي بقلق بالغ. ربما عدّ سبرات "البطولي" مملاً وغير إنجليزي، إلا أن هذا البطولي كان الشغل الشاغل للعصر. قال ديفينانت في تمهيد جوندبيرت Gondibert (١٦٥٠) الذي يخاطب فيه هوبز Hobbes بأن الشعر البطولي سيلهم الشعب بأداء فروض الولاء والطاعة لأكابرهم بخلق صورة للعظمة يمكن أن يطمح إليها الأمراء والنبلاء وستخلق إحساساً بالرهبة في نفس المواطن العادي، واعتقد ديفينانت أنه يمكن نقل البطولي من خلال المسرح بواسطة القصيدة البطولية.

Sorbière, *Relation d'un Voyage en Angleterre*; English trans. *A Voyage to England* (١٤)

Spart, *Observations*, in Sorbière's *A Voyage to England*, p. 168 (١٥)

كان بإمكان كتاب المسرح الإنجليز، فى بحثهم عن صور العظمة، أن يجدوها فى المسرحيات الإسبانية التى يطلق عليها اسم "المعطف والسيف" *Capa y espada* التى تمتلك فيها الشخصيات البطولية إحساسًا ساميًا بالشرف، أو فى المسرح الفرنسى بأبطاله وبطلاته الذين يسعون وراء إحساس بالمجد أو الشرف الشخصى، ويبدو أن النجاح اللافت لمسرحية صمويل تيوك Samuel Tuke مغامرة الساعات الخمس *The Adventure of Five Hours* عام ١٦٦٣ أوحى بأن مسرحيات إسبانيا الجادة ستكون المؤثر الأساسى على المسرح الإنجليزى ونظريته، إلا أن النموذج الفرنسى هو الذى ساد، فى حين أن المؤثر الإنسانى الأساسى ظهر فى كوميديا هذه الفترة. وتم تمثيل ترجمتى مسرحيتى كورنى لوسيد *Le Cid* وبومبى *Pompey* عام ١٦٦٢، ١٦٦٣، وقام روجر بويل Roger Boyle إيريل أوريرى Earl of Orrery بتمثيل أول مسرحية بطولية إنجليزية مقفاة فى دبلن عام ١٦٦٢، وهكذا ابتدأ شكلا هيمن على المسرح الجاد فى إنجلترا حتى عام ١٦٧٧.

عندما دافع درايند عن المسرحية البطولية المقفاة الجديدة فى كتابه مقالة فى الشعر المسرحى، وضع أفضل حججه بين المتجادلين الأربعة على لسان نيندر Neander المتحدث بلسانه، بالرغم من أن المتحاورين الآخرين - الذين يمثلون المسرح القديم (كرايتس Crites) والمسرح الفرنسى الحديث (ليسيدىوس Lesideus) والمسرح الإنجليزى الأقدم (يوجينيوس Eugenius) فى اتباعهم لمنهج ارتيابى فى إعداد الحجج يحرزون أيضًا بعض النقاط الممتازة. ويتفق الأربعة قبل بداية المناظرة على تعريف المسرحية بأنها "صورة صادقة ومتدققة بالحياة للطبيعة البشرية، تمثل عواطفها وأمزجتها، وتقلبات القدر التى تخضع لها، وذلك بهدف إمتاع البشر وتعليمهم"<sup>(١١)</sup> يذهب يوجينيوس ونيندر إلى أن المسرح الإنجليزى أكثر حيوية من مسرح القدماء أو المسرح الفرنسى الحديث،

بالرغم من فشل الإنجليز البين في الالتزام بوحدة الزمان والمكان والحدث. ويفحص نيندر مسرحية جونسون إيبسين *Epicene* فحصاً دقيقاً، ويقترح أن يتبع المسرحيون الإنجليز هذه القواعد الآلية للمسرح إذا شاءوا، ولكنه يوضح أن الكتابات الفرنسية تفكر إلى تنوع الكتابات الإنجليزية وثرائها، ويدل ذلك على مفارقة أكيدة؛ ذلك لأن درايدن في أثناء انشغاله باقتباس حيكاته المسرحية من المسرحيات الفرنسية والإسبانية، يستمد مواقفه النظرية أيضاً من المصادر الفرنسية ومن باقي دول أوروبا. وبالطريقة نفسها، يتخلى عن "الطبيعي" الذي استعمله سبرات ليواجه به سوربيير، في سبيل الأثر الفني البالغ، خاصة في دفاعه عن القافية في مسرحياته الجادة. وبالطبع لا يوجد شيء أكثر فرنسية في مسرحيات درايدن البطولية من استخدامه للقافية.

بعد نجاح مسرحية غزو غرناطة *The Conquest of Granada* عام ١٦٧٢، أعلن درايدن انتصار المسرحية البطولية كشكل على مسرح "العصر الأخير" في كلمة الختام للجزء الثاني من المسرحية وكذلك في مقالة عن الشعر المسرحي للعصر الأخير، وتهاجم المقالة الأخيرة شكسبير على أنه يكتب في العادة "دون مستوى أكثر الكتاب إملالاً" من كتاب عصر استعادة الملكية، ويهاجم جونسون لافتقاره للابتكار وفلتنسر لعدم اتساقه، وفي مقابل ذلك جر درايدن على نفسه عاصفة من النقد<sup>(١٧)</sup>. ولكن الشكل المسرحي الجديد المنتصر عند درايدن لم يستمر بعد نهاية العقد تقريباً. ومن بين آثار ذلك الشكل كما مارسه درايدن كانت هناك لحظات جرأت فيها الشخصيات البطولية على تمثيل نفسها في مواضع عظيمة متطرفة للغاية لدرجة أن الجمهور استجاب لها بنوبات ضحك عصبى، وكان ذلك أثراً يمكن أن ينزلق بسهولة إلى المسرحيات الهزلية إذا قام بها كاتب مسرحي أقل مكانة، ومع مثيلة معقولة لمسرحية بطولية على طريقة درايدن كمسرحية إمبراطورة المغرب *The Empress of Morocco* (١٦٧٣)

كتبها إلكانت ستل Elkanat Settle انفجرت نوبات ضحك أكبر، وكانت النهاية وشيكة. كان بكنجام Buckingham قد حاكى بالفعل المسرحية البطولية محاكاة ساخرة في مسرحيته التجربة المسرحية (البروفة) *The Rehearsal* (١٦٧١)، ولكن الذى قضى على المسرحية البطولية فعلا كان الجدل بين ستل والثلاثى درايدن وشادويل Shadwell وكراون Crowne. وعند الرد على اتهامه باستخدام الاستعارة بطريقة متطرفة وسخيفة، استطاع ستل أن يبين أنه تقريباً لم يفعل شيئاً لم يفعله درايدن نفسه، وانتهت محاولة تصوير ستل على أنه "هاو متحمس فى الشعر" يستخدم الاستعارة بطريقة جامحة وغير دقيقة بإثبات أن أمير الشعراء، جون درايدن، كان يفعل ما يفعله منافسه. ومن الوجهة النظرية، أرجعت هذه المحاولة المسرح الإنجليزى، بعيداً عن المثل البطولى الأعلى الذى أوصى به ديفينانت وهوبز، إلى الشعر المرسل وحولته إلى تعبير أكثر "طبيعية" عن العواطف، ولم يسر فى هذا المسار درايدن وحده، بل وسار فيه توماس أوتواى Thomas Otway وناثانيل لى Nathaniel Lee.

بالرغم من أن درايدن ظل أهم متحدث نقدى بلسان المسرح، فإن فشله فى تأسيس الشكل المصطنع تماماً للمسرحية البطولية جعله عرضة لهجوم ناقد منهجى مثل توماس رايمر. عندما نشر كتاب رايمر تراجيديات العصر الأخير *Tragedies of the Last Age* فى خريف عام ١٦٧٨، كان درايدن قد فرغ من كتابة مسرحيته كله فى مسيل الحب *All For Love* وهى مسرحية مكتوبة بأسلوب الشعر المرسل اعتقد فيها أنه اكتشف فى الاستخدام الكثير للاستعارة عند شكسبير ودانيال Daniel وكتّاب المسرح الآخرين فى العصر الإليزابيثى مفتاحاً جديداً مهماً لكتابة المسرح الشعري، وانتقدت استجابته الأولى أفكار رايمر، وطور، فى بعض الملاحظات التى اتخذت عنوان "عناوين رد على رايمر"، عددًا من المواقف الجريئة عن تفوق المسرح الإنجليزى فى إثارة العواطف من خلال شعر ذى مستوى أعلى بكثير مما يمكن اكتشافه فى المسرح

الفرنسي، ومن خلال استكشاف مجموعة منتقاة ثرية ومتنوعة من الموضوعات التراجيدية التي أراح الفرنسيون أنفسهم من عبئها بإصرارهم على تناول الحب دائماً. في الوقت الذي نشر فيه درايدن مقالته أسس النقد في التراجيديات التي صدر بها مسرحيته ترويلوس وكريسيدا - وهي محاولة منه لتحويل هجاء شكسبير التراجيدي إلى مسرحية تراجيدية على غرار المسرحيات التراجيدية الفرنسية المعاصرة - أذعن درايدن لإصرار رايمر اللوح على أن تراجيديات "العصر الأخير"، لم تتج على خشبة المسرح إلا بفضل التمثيل الممتاز، ومن غير المنطقي أن يستمر إمتاع الجمهور الإنجليزي الحديث بشكل أدبي أظهر العنف على خشبة المسرح وانتهك كل القواعد المعقولة للمسرح، وخالف "العدالة الشعرية".

نجد في منهج رايمر بعض عناصر المعركة بين القدماء والمحدثين نرى فيها صورة للمحدثين وهم يطورون أنفسهم بالتعلم مباشرة من كتاب التراجيديات اليونانية ويخلصون أنفسهم من ماضيهم "القوطي". وبما أن درايدن يباهى بتفوق المسرح الحديث على كتاب "العصر الأخير"، كان عليه أن يتبين جزءاً من موقعه النقدي الخاص من كتاب رايمر تراجيديات العصر الأخير. ولكن بدلاً من أن يكرر درايدن ما أكده رايمر تأكيداً متزمناً للغاية، اختار أن يرجع إلى المصادر الفرنسية التي رجع إليها رايمر، خاصة نقد رينييه رابان ونكولاس بوالو ورينييه لوبوسو. وتحت تأثيرهم ينبذ "الحبكات الإسبانية" التي لا تتماشى مع الأصول المرعية التي تتراكم فيها حادثة فوق الأخرى، والتي يمكن أن تكون أوالها أخراها على نحو معقول<sup>(١٨)</sup>، وقبل نظرية في الشخصية تغلب عليها عاطفة وحيدة بوضوح ويتم فيها الحفاظ على اللياقة وفقاً لوضع الشخصية في المجتمع، وينتقد شكسبير لغموض اللغة والفكرة. وتحت تأثير بوالو، يتم

شكسبير بتقظيم الأسلوب bombast، أى بتشويه السمو الأصل<sup>(١٩)</sup>. وبالرغم من أن درايدن يضيف انتقاداً قليلاً لراسين وقدرًا من الثناء على شكسبير، فقد جعل نقده متسقًا تمامًا مع النقد الفرنسي في كل المفاهيم المهمة تقريبًا، وبعد هذا الالتزام بالمثل الفرنسية العليا، خفف درايدن في تعليقاته النقدية اللاحقة من حدة موقفه واستسلم للمطالب العملية لجمهور المسرح. وبالرغم من أن درايدن يبدو من أن آخر ملتزمًا بالكياسة، فإنه لا يخفى بوجه عام تعاسته لانتصار الذوق الشعبي.

أثبتت محاولة رايمر لكتابة مسرحية تراجيدية فى مسرحيته إيجار Edgar فشلها النريع، إلا أن مطلبه النقدى - الممثل فى أن تظهر التراجيدين "العدالة الشعرية" فى نهايتها بمكافأة الخير وعقاب الشر بالإضافة إلى إصراره على عقلانية القواعد - كان مؤثرًا فى تشكيل التراجيدين خلال القرن الثامن عشر. ربما كان نكولاس رو Nicholas Rowe - أشهر كاتب مسرحيات تراجيدية فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر - مناصرًا لشكسبير، إلا أن شكله الخاص فى "تراجيدين العناية الإلهية" Providential Tragedy كان أخلاقيا على نحو نموذجي فى مرماه وكان فى مجمله فرنسا فى تصميمه. كان النجاح الرائع لشكسبير على خشبة المسرح توبيخًا حيًا لنظريات المسرح التى وضعها النقاد الفرنسيون، ولكن من الملاحظ أنه تمت محاولات لمراجعة مسرحيات تراجيدية مثل هاملت وعطيل لإخضاعها للوحدات الثلاث للزمان، والمكان والحدث، ومن الملاحظ أيضًا أن مسرحيات مثل أنطونيو وكليوباترا التى لم تكن قابلة لمراجعات من هذا النوع لم تحظ برواج قط.

وجد الممثل العظيم إدموند كين Edmund Kean عند تمثيله للتراجيديات بالمقارنة بالمسرحيات الكوميدية أن التراجيدين سهلة، لكن الكوميديا صعبة، ويمكننا أن نطبق هذا الاكتشاف على البيانات النقدية الخاصة بالكوميديا. وبما أن المنهج الأرسطى

جعل الكوميديا نوعاً من أنواع القبح، حق لنقاد مثل درايدن أن يشكو من أنه يكتب في إطار هذا الشكل المحقّر، وتمثلت إحدى طرائق رفع مكانة الكوميديا في تمييزها عن المسرحية الهزلية Farce، بالرغم من أن مصطلح المسرحية الهزلية - باستثناء تطبيقه على الإيماءات الغريبة التي تقوم بها الشخصيات في المسرحيات المرتجلة - كان يستخدم بوجه عام بطريقة ملتبسة لتحقير المسرحيات الكوميدية للكتاب المسرحيين الآخرين (أنا أكتب كوميديا، وهم يكتبون مسرحيات هزلية). وشمل أول جدل حول الكوميديا في عصر استعادة الملكية في إنجلترا شادويل الذي دافع عن مواصلة كوميديا الأمزجة Comedy of humours لجونسون وعارض الكتاب الجدد لكوميديا الظرف Wit Comedy أمثال سدلي Sedley ودرايدن. وشكا شادويل من مسرحيات فيها "يكنم الظرف... في جلب شخصين إلى خشبة المسرح لإفشاء الدعابات وضرب أحدهما الآخر، مما يسمى للمداعبة الساخرة repartie [القافية بالعامية المصرية]، ولا تأخذ في اعتبارها أن هناك ظرفاً وإبداعاً مطلوبين لإيجاد الفكاهة الحسنة والمادة الملائمة لها أكثر مما هو مطلوب لكل دعاباتهم الساخرة اللاذعة"<sup>(٢٠)</sup>. زعم شادويل أن لمسرحياته الكوميدية غرضاً أخلاقياً أعلى وصنعة فنية أبرع، مما يلزم الكاتب المسرحي بالسخرية من الرذائل وخلق شخصيات يغلب عليها مزاج وحيد. ويورد تصدير درايدن لمسرحية غرام مساء *An Evening's Love* رؤيته لإنجاز كوميديا عصر استعادة الملكية في "تهذيب... الغزل والاستهزاء الفكاهي والحوار" أكبر بكثير مما استطاعه جونسون، وهو يطالب بنوع من الكوميديا المهذبة باعتبارها مثلاً أعلى، ويقول بأن المتعة الناجمة عن الحوار بين شخصيات ظريفة تولدها "لذة أكثر نبلاً" من الضحك الناجم عن المسرحية الهزلية<sup>(٢١)</sup>. ومثل مؤلف خطاب حول كوميديا النجال، ينظر درايدن إلى الكوميديا على أنها تخلق مسافة معينة بين موضوعات الضحك في المسرحية وبين الجمهور، أما بالنسبة للجانب الأخلاقي في الكوميديا، فيتم طرح موضوعاتها الأخلاقية بطريقة غير مباشرة؛ لأنه

يشتغل في البداية على الطبيعة الشريرة للجمهور، فتمثيل التشوّهات يدفعهم للضحك، والخزى المتولد عن هذا الضحك يعلمنا أن نصلح الموجب للسخرية في أخلاقنا، وعلى ضوء هذا، تعدّ المتعة أول غاية للكوميديا، والتّهذيب ليس إلا غاية ثانية، ويمكننا أن نستنتج منطقياً أن الكوميديا ليست ملزمة بعقاب الأخطاء التي تمثلها بنفس قدر التزام التراجيديا بذلك<sup>(٢٢)</sup>.

كان لاستياء درايدن من الضحك، باعتباره فعلاً يخلق شكلاً من الخزى والإحراج، صدى في الكتب المعاصرة عن الأخلاق. فإذا كانت المسرحية الهزلية تسبب قهقهة علنية، فإن كوميديا الظرف تولد متعة فكرية ولا تسبب ضحكاً إلا من آن لآخر، ويحاول تمهيد درايدن بتنوع استشهاداته من الروائع المسرحية الكلاسيكية أن يقهر خصومه بنوع من الترفع، ويوحى ببلائه الختامي عن الصنعة والبراعة الفنية بأنه هو وكتاب قلائل فقط القادرون على إنتاج كوميديا حقيقية.

يمكننا اعتبار كونجريف Congreve أستاذ ذلك النوع من الكوميديا الذي أعجب به درايدن، إلا أن بلاغة كونجريف لم تحاول أن تقتص من الشكل نفسه. فمثل درايدن، جادل كونجريف في سبيل البناء البارع للكوميديا، إلا أنه في خطابه إلى جون دنيس عن الفكاهة في الكوميديا طور نظريات المثير للسخرية كما أوردها موليير ودرايدن: "ليست الفكاهة ظرفاً أو حماقة أو عيباً شخصياً وليست تصنعاً أو عادة"، كما يقول كونجريف، "ومع ذلك كل منها... تمت كتابته وتلقيه باعتباره فكاهة"<sup>(٢٣)</sup>. ما يقوله كونجريف عن الفكاهة - أي أنها تضرب بجذورها في سمة شخصية ثابتة ومهيمنة - أقل جانبيّة من تصوّره للكوميديا باعتبارها خليطاً من عناصر بداية من "عيب شخصي" يقترن بالمسرحية الهزلية والكوميديا اللوضيعة إلى "العادة" التي يقصد بها الكوميديا



النابعة من أخذ شخصيات ذات مهن معينة ولهجة محلية ملازمة لها ووضعها فى سياق غريب عليها<sup>(٢٤)</sup>. وبالرغم من أن كونجريف استعمل كل عناصر الكوميديا فى مسرحياته، فإنه يرى أن جوهر الكوميديا ينبع من التصنع، أى من الادعاء الاجتماعى. فعندما تتصنع الشخصيات شكلاً من أشكال السلوك (فى العادة مثل أعلى يسانده كونجريف) ثم تكشف للجمهور مدى اختلاف سلوكها الفعلى عن ذلك تماماً، تعرض نفسها للضحك. وهكذا فى مسرحية مثل مسرحية صاحب وجهين *The Double Dealer*، كل الشخصيات تقريباً تعرض نفسها للسخرية والضحك بأن تتصنع فضائل ليست فيها، وفى القرن التالى، كان لهذا المنهج فى الكوميديا تأثير كبير على فيلدنج *Fielding*، بأن يهذب مسرحياته الكوميدية والهزلية، وكذلك رواياته.

-٣-

بعد سنوات قلائل من خطاب كونجريف إلى دنيس، نشر القسيس الأنجليكانى الذى رفض أن يقسم يمين الولاء للعرش بعد ثورة ١٦٨٨ جيريمى كولير *Jeremy Collier* كتابه رؤية موجزة لبذاءة المسرح الإنجليزى وفحشه *A Short View of the Profaneness and Immorality of English Stage* (١٦٩٧ - ١٦٩٨). أحدث هذا الهجوم على المسرح فى عصر استعادة الملكية، خاصة الكوميديا، تغيراً كبيراً فى المسرح الإنجليزى، بالرغم من أن كتاب كولير لم يشمل استهجاناً أخلاقياً أكثر مما بينه وليم برين *William Prynne* قبله بنصف قرن إلا القليل. أما الجديد الذى قدمه فكان الجمع بين شكوى معهودة متصلة من المسرح ونوع على طريقة رايمر من النقد الأدبى اكتشف الفحش فى التعدييات على اللياقة فى تناول كل زوجين تقريباً فى كوميديا

(٢٤) يذكر كونجريف استخدام "الفكاهة" *humour* و"على نحو فكاهى" *humourously* بمعناها الحالى، ولكن فى مقالة تشبه مقالات سان إفريمون عن مصطلح نقدى معين يفضل كونجريف أن يضيّق معنى الوحدة المركبة للكلمات المقترنة بـ "الفكاهة".

عصر استعادة الملكية، واعتبر كولير خشبة المسرح تمثيلاً مباشراً للعالم وتمكن من اكتشاف عبارات كانت بوجه عام تحقر رجال الدين في كل مسرحية تقريباً. وبما أنه اعتُبر أى استخدام للغة سبق استخدامه في الكتاب المقدس مدنس للمقدسات، وقع كل حوار في كل مسرحية تقريباً موقع الشك. والأهم من ذلك تسامح كولير ما إذا كان من حق المسرح أن يدلي ببيانات أخلاقية جادة عن المجتمع، في حين أن رجل الدين يمكن أن يقوم بالشئ نفسه وبطريقة أكثر ملاءمة. وأتى تنطع كولير ثماره بأن تعدى الناس على الممثلين وتعرضت المسارح لخطر الشغب. وبعد أن تم تنقيح العديد من مسرحيات عصر استعادة الملكية، خاصة المسرحيات الكوميديّة، لكى تناسب دستوراً أخلاقياً أكثر صرامة، صارت غير ضارة وعديمة القيمة. ومالت المسرحيات الكوميديّة الجديدة إلى تغادى انتهاك الحرمات، ونظراً لافتقارها لأى نقد ساخر، صارت، في العادة، مملة<sup>(٢٥)</sup>.

في الوقت الذي كتب فيه كونجريف ما كان واضحاً أنه مواصلة للأسلوب المعروف باسم كوميديا عصر استعادة الملكية (وسيتواصل لينتهي برائعته حال الدنيا (كتبت بعد هجوم كولير) بدأ بعض كتّاب المسرح يدخلون في أعمالهم بعداً محزناً سيؤدى إلى شكل الكوميديا المعروف باسم "الكوميديا العاطفية" Sentimental Comedy. وبالرغم من أن كُولي سِيبير Colley Cibber ينسب إليه إيداع أول كوميديا حاولت أن تحقق أثراً يمكن وصفه بأنه حزن مبهج Joyous Sadness؛ فإن ريتشارد ستيل Richard Steele هو منظر وممارس الحركة الجديدة؛ فمسرحياته التي كتبت في العقد الأول من القرن الثامن عشر قُمت مشاهد تتضمن لمّ شمل مليئاً بالدموع، ويسوحى هجومه على بذاعة مسرحية إثريج Etherege رجل على الموضوعة Man of Mode في مجلة سبكتاتور بمنهج في تناول الكوميديا كان من الممكن أن يرضى

جيريمي كولير. هيات مقالات ستيل قراءه لتهديد مسرحية "العشاق الواعون" *The Conscious Lovers* التي دافع فيها عن "بهجة لذية للغاية بالنسبة للضحك" باعتبارها شكلاً أرقى من أشكال الكوميديا ودافع عن الدموع التي يفرها الجمهور باعتبارها استجابة أفضل من الضحك<sup>(٢٦)</sup> لعل إنتاج العاطفية المسرفة مسألة معقدة، إلا أن اللجوء إلى الأنواع النمطية من المواقف، مثل اللقاء بين الطفلة التائهة منذ زمن ووالدها، بالإضافة إلى إخفاء المواقف الأيديولوجية إزاء النساء والفقراء، يشكل مزيجاً من عناصر لم تكن أدبية خالصة.

عندما نشر دويو كتابه تأملات نقدية حول الشعر والتصوير عام ١٧١٩، كانت الحركة نحو العصر الجديد للعاطفة والصدق والتعاطف قد ترسخت بالفعل. ففي بريطانيا، كان جون دنيس قد استقر على العواطف التي يثيرها السامى باعتبارها أهم عنصر من عناصر المسرحية وانتخب شكسبير باعتباره واحداً من "أعظم العباقرة الذين شهدهم العالم في المسرح التراجيدي"<sup>(٢٧)</sup>، وكذلك واحداً من أعظم كتّاب الكوميديا. ولا يترك كتاب دنيس مقالة عن عبقرية شكسبير وكتاباته مجالا للشك في أن الدراية بقواعد الكتابة المسرحية كانت ستحسن أعمال شكسبير [لو عرفها]، ولكن في الاستشهاد بصورة شكسبير عند ملتون باعتباره كاتباً مسرحياً "يصدق بتغريداته البرية المحلية"، لا يزال دنيس يمجّد شكسبير باعتباره عبقرياً "يحرك العواطف، خاصة العاطفة الأم... الرعب"، ويخول له قدرات عظيمة على الحكم ومواهب شعرية عظيمة. وبالمثل، وضح جون هيوز John Hughes في العدد رقم ٣٧ من مجلة الجارديان *Guardian* كيف أن شكسبير فاز من خلال قوة نظراته

النفسية الثاقبة على عاطفة عطيل وشخصيته<sup>(٢٨)</sup>. بدأت مقالة هيوز الثناء على قدرة شكسبير على رسم الشخصيات، وهى سمة غلبت على نقد شكسبير طوال القرن، وهى سمة أقر بها حتى بوب فى تمهيد الفاتر لتحقيقه لأعمال شكسبير (١٧٢٥). وبالنسبة لكل أولئك النقاد - نيس، هيوز، وحتى بوب - كانت أسس النقد هى أسمه نفسها فيما بعد عند فولتير، ولكن فى حين أن فولتير لم ير فى شكسبير إلا صورة الوحش، ظل هؤلاء النقاد البريطانيون قادرين على إدراك المعية شكسبير.

كان جان باتيست دوبو أول من أبدع نظرية منهجية فى التراجيديا تقوم على التمثيل الواقعي وتحريك العواطف، وذكر فى بداية كتابه: "من الملاحظ أننا نشعر بوجه عام بلذة أكبر فى البكاء من الضحك على تمثيل مسرحي"<sup>(٢٩)</sup>. ومثل هيوم، فيما بعد فى ذلك القرن، رأى دوبو أن العواطف كسولة وأن النفس البشرية فى حاجة إلى انطباعات الحواس، وتقوم التراجيديا، بدرجة أقل، بمضاعفة الإثارة العنيفة للعواطف التى يشعر بها شهود حكم إعدام، وأيا كان الدرس المستفاد من ذلك المنظر، فهناك فيض من الإحساس الخالص. وإذا كانت لمشاهدة حكم إعدام مباهاجها الخاصة بالنسبة للقرن الثامن عشر، فإن التراجيديا - على حد اعتقاد دوبو - قدمت متعة أكبر ما دام الحزن لم يلوثها.

ومن العجيب أن دوبو استند إلى نقاد إنجليز ليشكل بعض أفكاره، وأذعن لسخرية شاعر إنجليزى (درايدن) من الاستخدام المتطرف للحب فى التراجيديا الفرنسية ويستند إلى أديسون مرة أخرى؛ ليعترض على استخدام كورنى للغة المنمقة - بدلاً من العاطفة النبيلة الطبيعية - وكل ذلك لكى يفتح الآخرين

(٢٨) صرف هيوز النظر عن هجوم رايمر المطول على مسرحية عطيل فى كتابة رؤية وجيزة للتراجيديا

(١٦٩٢) باعتباره ناتجا عن "حكم ألى" لذاقد يفقد الحساسية والإلمام بطبيعة النفس البشرية The

Guardian, ed. Stephens

Du Bos, *Réflexions critiques*, I; Trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections*, I. (٢٩)

بحجته. فحتاج من الفن العظيم قوة الانطباع، لكن موقف دويو مألوف لأولئك الذين تناولوا شكسبير في إنجلترا بقوله بأن متعة القراءة كبيرة لدرجة أن أفضل قصيدة هي التي تثير اهتمامنا أكثر، تلك التي تسحرنا للغاية لدرجة أنها تخفى عنا القدر الأعظم من أخطائها وتجعلنا ننسى عن طيب خاطر تلك الأخطاء التي رأيناها وجرحتنا<sup>(٢٠)</sup>.

وبما أن الموضوع هنا موضوع إحساس وليس موضوع عقل، فإن جمهور المسرح بوجه عام حكم جيد للمسرح جودة الناقد الخبير. وبالرغم من هذه النظرية التي توحى بأن الجمهور يندمج في العمل الفني لدرجة أنه يعلق ملكاته النقدية، فإن دويو لا يعتقد أن الجمهور فقد إحساسه بأنه موجود في مسرح لأكثر من لحظات قلائل، واللذة ممكنة حتى بالرغم من أننا نعرف أننا نشهد الفن وليس الحياة الواقعية، وكما الحال في موقف حكم الإعدام الافتراضي الذي ناقشناه أعلاه، قد لا تتلوث التجربة بالعواطف المركبة التي تثيرها الأحداث الحقيقية.

ظهرت في مناقشة دويو للمسرح عدد من المفاهيم النقدية التي لم تصبح شائعة في النقد البريطاني قبل منتصف القرن. يبدو أن بعض ملاحظاته مهنت الطريق لتصريحات كولردج في القرن التاسع عشر. المنهج المقارن الذي استخدمه دويو أتاح له أن يورد، في نقاشه للمسرح، أفكاراً كانت مألوفة منذ فترة طويلة في تناول التصوير أو الموسيقى، وكانت فكرة العبقرية الفردية شائعة في نقد التصوير، حيث أدى ظهور فناني عصر النهضة نوى النبوغ الذي لا يمكن نكرانه إلى إزالة أية ضرورة للإذعان لعظمة القدماء، إلا أنها كانت أقل شيوعاً في النقد الأدبي. هذه الرؤية للعبقرية النابعة دون تفسير واضح من قبل كوخ كتيب أو بلاط قد سمحت بتناول مريض لشكسبير أفضل من التناول الذي يزعم

أنه "مقدس" أو فيض من "الطبيعة". بالمثل، يثنى دوبو على الأصالة والإبداع باعتبارهما الموهبتين الأساسيتين للعبقريّة ورسخ وجهة نظره بأمثلة توضيحية من المسرح وكذلك من الفنون الأخرى، ويوحى تفسيره للمسرح القديم - من خلال تحليل تطور الكلام البشرى واللغة نفسها - بأن المسرح شمل الرقص والإيماء والموسيقى، وهو يستشهد بداسييه Dacier التى تقول إن المرء لو تبع أرسطو عن قرب لاعتقد أن المسرح اليونانى كان شبيهاً بالأوبرا، التى تعتبرها داسييه ودوبو شكلاً مثيراً للسخرية<sup>(٣١)</sup>. وبالرغم من هذا الاتفاق الظاهرى مع داسييه، يتصور دوبو المسرح القديم باعتباره توليفة متجانسة من الموسيقى والرقص والإيماء والكلمات، وكلها متفاعلة مع بعضها بعضاً وفعالة بطريقة فائقة.

ستكون مخطئين إذا اعتبرنا دوبو أبا الأوبرا المسرحية لمبدع مثل فاجنر أو فيردى Verdi، ولكن من المؤكد أن أثر نظرياته أدى إلى تصور أوسع لإمكانات المسرح. لو كان مرتادو المسرح المعاصرون الذين تخيلهم مازالوا محافظين على وعيهم بالمسرح باعتباره توهماً، فإن دوبو مهد الطريق لجمهور المستهلكين الذى رآه هوبسون Hobson ينمو حول منتصف القرن، وهو جمهور منغمس تماماً فى إيهام المسرح<sup>(٣٢)</sup>.

Du Bos, III; English trans. III (٣١)

Hobson, *The Object of Arts*. (٣٢)

## المسرح بعد ١٧٤٠

### جون أوزبورن John Osborne

قامت نظرية ونقد المسرح الكلاسيكى الجديد فى ذروته على مبدأى النقص النوعى والخصوصية النوعية، فكان هناك اعتقاد بأن الأنواع المسرحية الثلاثة التراجيديا والكوميديا والمسرحية الرعوية pastoral سويا تقدم صورة متكاملة للحياة البشرية بأشكالها الثلاثة: حياة البلاط وحياة المدينة وحياة الريف (دوبينيك d'Aubignac)، القواعد التطبيقية للمسرح (Pratique du Théâtre). وتعرضت مثل هذه التصورات، التى لم تخضع فى السابق إلا لتشكيك منعزل، للهجوم باطراد طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر، وبداية من عام ١٧٤٠ فصاعداً كان هناك ميل غالب نحو تداخل الأنواع، لا تُمَيِّز عن بعضها بعضاً. وكما أن مجتمعات البلاط الأرستقراطية كانت تواجهها برجوازية حضرية واثقة من نفسها على نحو متزايد، صار المسرح - وهو أكثر الوسائط الأدبية شعبية - معرضاً باطراد لمطالب طبقة اجتماعية تبحث عن تناول جاد لقيمتها ومشاعرها الخاصة، ووجدت هذه الطبقة الناطقين بلسانها وسط منظرى المسرح ونقاده بقدر ما وجنتهم بين كتاب المسرح. ودار الجدل فى البداية حول التعريفات الأرسطية التى اعتبر الشارحون السابقون أنها تشير إلى المكانة الاجتماعية للمشاركين فى المسرحية. ولكن بظهور جماليات تاريخية جديدة فى سبعينيات القرن الثامن عشر نما التشكيك فى الصحة المطلقة للنموذج الأرسطى، ودل ذلك على نهاية أحد اتجاهات النقد المسرحى وشق طريقاً لمنهج فى تناول المسرح أكثر جرأة وتجنيذاً مما تبناه النقاد والممارسون فى القرن الثامن عشر.

خلال تلك الفترة تطورت السياسة والمجتمع والثقافة بالطبع بطرائق متنوعة وبتدرجات متفاوتة السرعة فى دول أوروبا المختلفة. فى زمن الثورة الإنجليزية عام ١٦٨٨، لم تكن ألمانيا قد نهضت من ويلات حرب الثلاثين عاماً إلا قليلاً، وحتى بعد ذلك بقرن من الزمان عندما كانت فرنسا تعيش ثورتها، ظلت ألمانيا دولة مجزئة ومتخلفة من الوجهة السياسية،

وكان النقد الأدبى فيها قد بدأ لتوه فى الازدهار فى نطاق شعبى برجوازى مازال محدودًا. وبالمثل، كانت التقاليد الأدبية فى دول أوروبا الكبرى وطبيعة مسرحها "الكلاسى"، أى القومى، متفاوتة من دولة لأخرى. وفى بريطانيا، جعل الحضور الهائل لشكسبير باعتباره الكاتب المسرحى المهيمن على خشب المسارح ومحط التركيز الأساسى للنقد المسرحى - جعل النظريات الأرسطية فى المسرح غير قادرة على الاحتفاظ بسيطرتها، وكان عصر استعادة الملكية أول فترة تشهد نقاشًا جادًا للموقف الكلاسيكى الجديد، بالرغم من أن ذلك استمر بالطبع حتى القرن الثامن عشر. فى المقابل، فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر، كانت مسرحيات راسين (ت عام ١٦٩٩، ومسرحية فيدر *Phèdre*، ١٦٧٧) ونقد بوالو (ت عام ١٧١١، فن الشعر *L'Art Poétique*، ١٦٧٤) مازالا حاضرين فى الذاكرة وكانا يمثلان معايير كلاسيية تجب الإحاطة بها قبل أن يتم استكشاف الطرائق الجديدة بحرية. فى إيطاليا اتخذت العقبة المائتة أمام التجديد شكل المهواة المرتجلة *commedia dell'arte* الفطرية بتقليدها المتمثل فى الارتجال فى إطار سيناريو تقليدى، بينما فى ألمانيا لم تكتب الروائع العظيمة - مسرحيات إمارة فيمار Weimar لجوته وشيلر - إلا بعد مسرحيات التراجيديا المحلية للقرن الثامن عشر.

كانت إنجلترا تسبق الدول الأوروبية جمعاء فمسرحيتها التراجيديا المحلية الكبرى، تاجر من لندن *the London Merchant* لمؤلفها جورج ليلو George Lillo ظهرت فى وقت مبكر عام ١٧٣١، وزعم المؤلف فى مقدمة المسرحية أن أقرباه السابقين عليه فى المجال الأدبى هم سذرن Southern ورو Rowe وأوتواى Otway، إلا أن المسرحية نفسها أو المقالة النقدية القصيرة التى تشكل إهداءها لم تحدث تأثيرًا كبيرًا على تطور المسرح فى إنجلترا، بل لفتت انتباه المنظر المسرحى الفرنسى الكبير فى ذلك العصر ديرو، ومن خلاله لفتت انتباه نظيره الألمانى لسينج. ومنناقش القضايا التى حددها ليلو، صراحة أو ضمنا، فيما بعد فى هذه المقالة؛ لأنها من ثوبت للنقد المسرحى فى أوروبا على مدى للسنوات المائتة والخمسين التالية، وتشمل هذه القضايا: قضية الوظيفة الأخلاقية أو التعليمية للمسرح، للقيود الاجتماعية المفروضة عرقيا على الشخصيات فى التراجيديا وما يترتب عليها من تضيق



نطاق مادة المسرح الجاد حتى تستبعد "الحكايات الأخلاقية فسي الحياة الخاصة"، العلاقة العاطفية بين الشخصيات المسرحية والجمهور وكيف يمكن تقوية هذه العلاقة، وتوجد في الخلفية قضية مرتبطة بذلك، ألا وهي قضية الإيهام المشاهدى scenic illusion.

يمكننا أن نجد أثرًا للأفكار الكامنة وراء محاولة ليلو "توسيع نطاق النوع الأكثر جدية من الشعر" حتى في فرنسا في الفترة الكلاسية. ويرد أبرز مثال على ذلك في "رسالة الشاعر الإهدائية" *Épître dedicatoire* التي صدر بها كورني مسرحيته دون سانش من الأرجوان *Don Sanche d'Aragon* (١٦٥٠). يستشهد كورني بتعريف أرسطو للتراجيديا، ويصر عن صواب على أن البطل في كتاب فن الشعر يقتصر توصيفه على سماته الأخلاقية الشخصية والآثار التي يمكن أن تحدثها السمات، وبدون أية إشارة على الإطلاق إلى مكانته الاجتماعية: "عندما يبحث [أرسطو] في السمات اللازمة في بطل التراجيديا، لا يذكر مولده على الإطلاق، بل يؤكد فقط على أحداث حياته وسلوكه". ثم ينتقل لاستباق بعض الحجج التي ستصير شائعة في القرن الثامن عشر بأن زعم أن فعالية التراجيديا ستزداد لو سمح للجمهور أن يشاهدوا آلام أولئك الذين يشبهونهم من الوجهة الاجتماعية:

والآن إذا كان صحيح أن هذا الشعور الأخير [الخوف] يثيره فينا مجرد تمثيله عندما نرى معاناة أناس مثلنا، وأن مصائبهم نشعرنا بمصائب مماثلة، أليس صحيحًا أنه يمكن إثارة الخوف بصورة أقوى من خلال مشاهدة مصائب تصيب أناسًا من مكانتنا، أناسًا نشبههم تمامًا؟<sup>(١)</sup>

في الواقع، لم يكن هدف كورني الأساسي هنا أن يدلى بإسهامه في نظرية التراجيديا، بل أن يقدم، من خلال القياس، تسويغًا لنوع جديد من الكوميديا، ألا وهو الكوميديا البطولية *Comédie héroïque* التي تنتهك التقاليد بأن تأخذ شخصياتها من صفوف النبلاء، وطبيعة حدثها فقط هي التي تحدد نوعها المسرحي: "في الحقيقة دون سانش كوميديا، بالرغم من أن كل الشخصيات فيها إما ملوك أو نبلاء إسبانيين؛ لأنه لا ينبع منها خطر يمكن أن يحرك

فيما مشاعر الشفقة أو الخوف<sup>(٢)</sup>. وعندما قام كورنى بذلك، استبق بطريقة نموذجية التداخل الضروري لنوعين يستبعدان بعضهما بعضاً؛ أحدهما يختص حتى اليوم ببطولة الشخصيات العامة النبيلة، والآخر يختص بالسخرية من الشخصيات الخاصة الوضيعة. ولكن سيترك الأمر لجيل لاحق حتى يمد الفراغ بين هذين النقيضين بكوميديا خالية من السخرية أو تراجيديا تقتقر أية مصيبة عامة بعيدة المدى، وكلاهما يكرّس بدلاً من ذلك لتناول الحياة الشخصية للرجال والنساء متوسطى الحال تناولاً جازاً. ولم يواظب كورنى نفسه على هذا النوع المختلط، فلقد حذف مقالة الإهداء من الطبعة اللاحقة من مسرحيته دون سانش، وفى كتابه أطروحة حول التراجيديا (١٦٦٠) يعود إلى الفقرة التى ناقشها من قبل من كتاب فن الشعر لأرسطو، ويقول: "تحص بالشفقة... على أولئك الذين نراهم يعانون مصيبة غير مستحقة ونخشى أن تحل علينا مصيبة مشابهة عندما نرى أناساً مثلنا يعانون"، فإنه يعيد تعريف الهوية على أساس الحس الإنسانى المشترك، وليس على أساس المساواة الاجتماعية بين الشخصيات المسرحية والجمهور: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط"<sup>(٣)</sup>. ولهذا كله يرتد إلى موقف أكثر محافظة، وبالرغم من موقف كورنى الرواقى فى الأساس إزاء العواطف فإنه عند التأكيد على تجربة العاطفة المشتركة بوصفها مصدر النقص، استبق أحد المبادئ التى ستشكل أساساً للمسرح الجديد فى أوروبا القرن الثامن عشر، وهو مبدأ النزعة الجمالية أو النزعة العاطفية المفرطة، ولقد رأينا بالفعل آثاراً لذلك فى إهداء التاجر اللندنى، لكن قبل ذلك سيحظى هذا المبدأ الرئيسى بأكبر بيان له وضوحاً وتأثيراً فى كتاب الأب دوبو تأملات نقدية حول الشعر والتصوير *Réflexions critiques* (١٧١٩):

نحس فى الأساس بمتاعب وكروب أولئك الذين يشبهوننا فى عواطفهم. كل الأحاديث التى تردنا إلى أنفسنا وتواجهنا بمشاعرنا ذات جانبية خاصة بالنسبة لنا؛ لذلك من الطبيعى أن يكون لدينا إينار للمحاكيات التى تقدم صوراً أخرى من أنفسنا، أى تصور شخصيات تلتهمها عواطف نشعر بها فى الوقت الحالى، أو شعرنا بها فى الماضى<sup>(٤)</sup>.

(٢) نفس المصدر

(٣) Corneille, *Trios Discours*.

(٤) Du Bos, *Réflexions*, II.

لكن حتى في وقت متأخر مثل عام ١٧٤٠ ، لم تكن تلك الأفكار الجديدة وتوابعها المسرحية قد بدأت في التغلغل في ألمانيا. فهنا رأى الناقد المسرحي الأساسي في هذا العصر، يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched أن مهمته تتمثل في أن يحسن حال الأدب المسرحي والمسرح بأن يوصل للعالم الناطق باللغة الألمانية تلك المبادئ العقلانية المطلقة التي تم النظر إليها على أنها أرشدت المسرحيات الكلاسيكية الجديدة العظيمة لجاراتها فرنسا التي تحظى بالإعجاب والاحترام. هناك تشابه معين مع محاولات لويجي ريكوبوني Luigi Riccoboni ثم جولدوني Goldoni لأن بكيفا الملهاة المرتجلة واستمراريتها. وكان كتاب جوتشد مقالة في الشعرية النقدية *Versuch einer Critischen Dichtkunt* (١٧٣١) ذا سلطة كبيرة في عصره، بالرغم من أنه كان يفتقد الأصالة ولم يتقدم تقنياً ذا شأن بعد تعليق أندريه داسييه على كتاب فن الشعر [لأرسطو] (١٦٩٢). برغم كل جهود جوتشد لإدماج الأدب في حياة الطبقات الوسطى الألمانية، فإنه يجادل على نحو موفق في سبيل تخليد العرف الذي استبعد هذه الطبقة الاجتماعية نفسها من التراجيديا:

التراجيديا... قصيدة أخلاقية تعليمية يتم فيها محاكاة فعل عظيم لدى أشخاص عظماء وتقديمه على المسرح.... والتراجيديا صورة للمصائب التي يواجهها البشر العظماء في هذا العالم وهي مصائب إما يتحملونها بجلد وشجاعة أو يتغلبون عليها ببطولة<sup>(٥)</sup>.

بالمثل يقر بأن تقتصر الكوميديا على أولئك الذين يحتلون المرتبة الدنيا من الهرم الاجتماعي، بالرغم من أن جوتشد، مثل معظم نقاد هذه الفترة، لا يستبعد الأرسطراطية الدنيا عندما تتصرف بصفة خاصة:

الشخصيات التي تنتسب للكوميديا مواطنون عاديون أو أناس متواضعو الحال، وليس ذلك لأن الأفراد العظماء في هذا العالم يعزفون عن ارتكاب الحماقات المثيرة للسخرية، لا، بل لأن تصويرهم كشخصيات مثيرة للسخرية لا يتماشى مع الاحترام الواجب لهم<sup>(٦)</sup>.

Gottsched, *Schriften*. (٥)

(٦) نفس المصدر.

وفى هذه الحالة الأخيرة، يقدم جوتشد تسويغاً ذرائعياً فى الأساس ومحافظةً من الوجهة السياسية لمنعية النوع [أى كون النوع مانعاً]، ويدل ذلك على إضعاف المبدأ الجمالى. ويتضح ذلك أيضاً فى ممارسة جوتشد التالية كناقذ، بالرغم من أنه لا يظهر مرونة كافية لأن تجعله يتكيف تماماً مع الوضع المتغير بعد عام ١٧٤٠، ومع ذلك عندما يؤكد من جديد على الوظيفة الأخلاقية للمسرح ومبدأ المحاكاة وأهمية الالتزام بمجموعة من القواعد المعيارية، يحدد جدول الأعمال للنقاش النظرى والنقدى حول المسرح فى ألمانيا حتى سبعينيات القرن الثامن عشر على الأقل. وحتى لمينج، أكثر نقاد جوتشد حدة، سيجرى المناظرة فى إطار مصطلحات جوتشد الأرسطية.

من المفارقات أن المحاولات الواعية - وإن كانت محدودة - التى قام بها الكاتب التراجيدى كورنى لتقديم أساس نظرى ومثال تطبيقى للشكل المسرحى الوسيط الجديد الذى وصفه بإرداف خُلْفى<sup>(٢)</sup> oxymoron باعتباره كوميديا بطولية Comédie héroïque لم يكن له تأثير كبير أو مباشر، بينما كان الكاتب الكوميدي موليير Molière حافزاً مثمرًا للنقد خلال القرن التالى؛ ذلك لأن موليير لم تكن لديه طموحات نظرية كما أن مسرحياته لم تلتزم التزاماً صارماً فحسب بالمبدأ الذى أعرب عنه باتو Batteux وآخرون الذى مفاده أن وظيفة الكوميديا عبارة عن تمثيل الجوانب المثيرة للسخرية فى حياة البرجوازية، بل وقام بذلك بلا رحمة أو هوادة. صحيح أن البعد الساخر فى كوميديا موليير شمل الكثير مما كان يتوقع أن يروق عقلانية التنوير التقدمية: نقد الرأى السدىنى أو تصوير التوترات بين الطبقات الاجتماعية، إلا أن ذلك يتم من خلال منظور البلاط. وهناك أساس محافظ لتصوير موليير الكوميدي لشخصيات مثل ألسيست Alceste (عدو البشر Le Misanthrope) والسيد جوردان M. Jourdain (البرجوازي النبيل Le Bourgeois gentilhomme). وبخلاف

(٢) الإرداف الخُلْفى كما يدل لفظ المصطلح هو الإتيان بكلمتين أو مفهومين على خلاف مع بعضهما بعضاً، وهو صورة بلاغية يتم فيها الجمع بين كلمتين متناقضتين كأن نقول "سكون صاعق" أو "بركة هادرة" أو "المستبد العادل" أو "اليمينى الديمقراطى" أو "الثائر الوديع". (المترجم)

الإرداف الخلفى عند كورنى، لا يمثل الإرداف الخلفى عند موليير ("البرجوازي النبيل") تحدياً للعرف، بل يدل على تناقض يعدّ قبوله مصدرًا للاستهزاء، ولا تهدف السخرية إلى تعليم البرجوازي بقدر ما تهدف إلى إظهار حدود قابليته للتعليم، وعلى المدى الطويل، لا يمكن إلا أن يثير ذلك نقداً تلهمه الثقة بالذات البرجوازية الجديدة<sup>(٧)</sup>.

فى الواقع، بعد منتصف القرن بفترة وجيزة، أثارت اللامبالاة الأخلاقية لكوميديا "الخداع" *perfidious comedy* عند موليير رفضاً ساخطاً لعمله. توقعت مناظرة كولير فى إنجلترا فى منعطف القرن هذه الاستجابة المتطرفة؛ لأن العديد من الأمثلة التى استشهد بها جرمى كولير فى هجومه على كوميديا الظرف فى عصر استعادة الملكية فى كتابة إطلالة قصيرة على فحش المسرح الإنجليزي وابتذاله *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* مستمدة من المسرحيات الإنجليزية المستلهمة مباشرة من موليير، مثل مسرحيتى ويتشرلى *Wycherley* الزوجة الريفية *The Country Wife* والتاجر الأمين *The Plain Dealer*. ولم يستطع كتاب المسرح الإنجليزي إلا أن يقدموا دفاعاً ضئيلاً أمام اتهامات كولير، نظراً لافتقارهم نظرية فى الكوميديا لا تقوم على افتراض غرض أخلاقى بمعنى ضيق نوعاً، وسرعان ما انقلب عليهم التيار حيث سعى النقد لترسيخ أساس الكوميديا فى العاطفة وإثارة العطف وليس فى الظرف والسخرية. ومن نتائج ذلك اشتهاى القرن الثامن عشر بأنه كان فترة جدياء لربة الكوميديا. ولم يبدأ التيار النقدي فى التحول إلا فى الثلث الأخير من القرن عندما قاد جولدسميث بالاحتجاج على تضيق نطاق الفن المسرحى بالتقائه فى المنطقة الواقعة بين التراجيديا والكوميديا بالمفهوم التقليدى. وبداية من عام ١٧٦٨ فى تمهيد مسرحية الرجل الطيب *The Good-natured Man*، قال جولدسميث بأن الكوميديا فى إنجلترا فقدت الاتصال بجنورها وصارت مهذبة للغاية، وفى ممارسته المسرحية فى مسرحيته تتمسك حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) وفى كتابه النقدي *Essay on the Theatre: أو مقارنة بين الضحك والكوميديا العاطفية*

(١٧٧٣) or, *A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy*  
أصر جولدسميث بقوة - وإن لم يكن بنجاح تام - على عودة الفكاهة إلى خشبة المسرح.

في وقت مبكر (عام ١٥٩٢)، جادل الكاتب المسرحي الإيطالي سفورتسا أودي Sforza Oddi في الكلمة الاستهلاكية لمسرحيته سجن الحب *Prigione d'amore* في سبيل شكل من أشكال الكوميديا تقدم شخصيات فاضلة تقوم بأفعال عاطفية وقادرة على إثارة الضحك والدموع الموسمية على السواء<sup>(٨)</sup>. وكان لابد أن ينقضى ما يزيد على قرن من الزمان حتى تتم الاستجابة لمثل هذه الأفكار المنعزلة، إلا أنها سرعان ما صارت بعد ذلك الأفكار المهيمنة وتم تطويرها إلى أقصى مدى في عدد من الدول الأوروبية. وبعد أن مهد كولير الطريق بهجومه على الكوميديا الذهنية الباردة في عصر استعادة الملكية، كان واحدا من المدافعين الرواد عن العاطفية المفرطة في إنجلترا - وهو سير ريتشارد ستيل - هو الذي قدم نموذجا أساسيا للكوميديا العاطفية بمسرحيته العشاق الواعون *The Conscious Lovers* (١٧٢٣) وتمهيدا يبرر هذا الشكل الجديد وإن كان يمارس على نطاق واسع. وبعد ذلك لا تختلف الحجج الأساسية المضمرة في هذا التمهيد الموجز عن الحجج التي استخدمها ليلو بعده بفترة قصيرة في تمهيد مسرحيته التراجيدية تاجر من لندن *The London Merchant*، وهي: الحاجة إلى توسيع حدود النوع خارج الحدود التي تفرضها عليه الأعراف الموجودة، وقيمة التعبير عن العواطف، خاصة العواطف الأكثر إرهابا وسوداوية، وأهمية اندماج الجمهور من خلال توحده مع الشخصيات ومشاعرها. ويمكن في نظرية الكوميديا العاطفية وتطورها في إنجلترا المبدأ المألوف عن الفائدة الأخلاقية، أي الفكرة التي مؤداها أن المسرح ينبغي أن يكون له "أثر القوة والقاعدة السلوكية" وأن "إفصاح المجال لانطباعات البشرية ميزة الفطرة القومية والاشتغال الطبيعي للمزاج حسن السبك" (أدمز، مقالات مسرحية *Dramatic Essays*).

في إنجلترا في منتصف القرن، لم تجد مبادئ العاطفية المفرطة أقوى تعبير أدبي عنها في المسرح، بل في الشعر الغنائي، وعلى وجه الخصوص في الرواية. ويرجع ذلك جزئيا

إلى قصور النقد المسرحي الإنجليزي وفشله في أن يطور المناقشات المبكرة للأسلوب الجديد على يد فانبرو Vanbrugh ودينيس Dennis وستيل Steele، واستبعد بيرنيوم Bernbaum الكلمات الاستهلاكية والختمية ومقالات عرض الكتب وتحليلها التي كتبت بين عامي ١٧٢٠ و ١٧٥٠ باعتبارها سطحية ومملة لما فيها من تكرار ومكتوبة لمجرد أداء واجب<sup>(١)</sup>.

وفي فرنسا، وجدت آراء مشابهة لآراء ستيل تعبيراً عنها بعد عقد من الزمان، وتحولت الزعامة في النقاش المنهجي للمسرح الجديد تحولاً حاسماً إلى دول أوروبا الأخرى بعيداً عن بريطانيا، وتم تقديم الكوميديا العاطفية لأول مرة للفرنسيين بمسرحية الفيلسوف بعد الزواج *Le Philosophe marié* (١٧٢٧) للكاتب المسرحي الفرنسي ديوش Destouches الذي اكتسب دراية بالمسرح الإنجليزي من زيارته لسابقة للنندن. إلا أن النقطة المحورية لمناقشة التطورات الجديدة قدمتها مسرحيات نيفل دي لاشوسيه *Nivelle de la Chaussée*، ويتم النظر في العادة إلى مسرحيته النفور الزائف *La Fausse Antipathie* (١٧٣٣) باعتبارها فتحاً جديداً. ونجد في الكلمة الاستهلاكية لهذه المسرحية التأكيد نفسه الذي عند كولير على الحاجة إلى نقادى البذاءة وعدم اللياقة وعلى أهمية الاستمالة المباشرة لعواطف الجمهور، هذا إلى جانب التأكيد على المعقولة الواقعية التي سيتم تعويضها من خلال تجنب المبالغة الساخرة والتعقيد غير الضروري في الحكمة: فالمعقول تتم مساواته باطراد بالمفهوم عقلانياً. وكان لويجي ريكوبوني من بين الذين استجابوا لتجديدات نيفيل دي لاشوسيه، في كتابه خطاب حول كوميديا مدرسة الصداقة *Lettre sur la comédie de l'Ecole des amis* الذي نشر في باريس عام ١٧٣٧ يقدم نقاشاً أكثر اكتمالاً وتحليلاً لهذا الاتجاه. ويتحدث ريكوبوني عن نظام جديد في الكوميديا يقرنه صراحة بظهور طبقة اجتماعية متواضعة المكانة لدرجة أنه لا يمكن تمثيلها في التراجييديا البطولية التقليدية، إلا أنها رفيعة لدرجة أنها لا يمكن أن تكون موضع سخرية في الكوميديا التقليدية. ويتم النظر إلى تصوير الشخصيات التي تشبه أفراد الجمهور بالنسبة للمكانة الاجتماعية ونسق قيمتها على أنه يساهم في التقمص العاطفي من جانب الجمهور وبالتالي يساهم في استجاباتهم للدرس الأخلاقي

المضمر فى المسرحية، وبالتالي يودى إلى تحقيق وظيفة المسرح باعتباره مدرسة للفضيلة. ويسلم بوجانففى Bougainville فى مقالة كتبها عام ١٧٥٤ بالسماح نفسها لعمل نيقيل دى لاشوسيه، وهو مازال ينظر إلى الفائدة الأخلاقية للمسرح النظرة نفسها الضيقة نوعاً:

الانطباع الصافى العذب يمتد إلى سلوكه [المشاهد] الخاص؛ لأنه ينتقل إليه من خلال شخصيات يقابلها من جديد بعد العرض فى العالم الخارجى بين أصدقائه وأقرانه ومنافسيه. وبما أن عالمهم هو نفس عالمه، يشعر بأنه قادر على التطلع إلى فضائلهم، وبما أن كل شىء يحدث لهم يستطيع هو أن يعايشه، فإنه يستغل تجربتهم ويتعلم منهم أن يحمى نفسه من نفس الأخطار<sup>(١٠)</sup>.

سعى فونتيل لأن يضع الشكل المسرحى الوليد وضعاً أكثر منهجية فى إطار سياق الأنواع الأدبية الراسخة، وعرف عام ١٧٥١ المسافة بين التراجيديا والكوميديا على أساس العواطف المثارة. وتدرج فونتيل من طرف "المرعب" و"العظيم"، وهما مجال التراجيديا، إلى طرف "المتع" و"الساخر"، وهما مجال الكوميديا، ووضع مقياساً يشمل "المثير للشفقة" و"الرقيق". وفى هذا المقياس نرى العواطف العديدة - مثل ألوان الطيف التى يقارنها بها - فى شكل مختلط، وليس فى شكل خالص. وخاتمته - التى تساهم فى توقع الآراء التى سيطورها دينرو فيما بعد - عبارة عن حجة لصالح "الكوميديا المختلطة" Comédie mixte يحدد موضوعها فى نقطة وسيطة على المقياس، وتنقسم كل ما هو أكثر إثارة ورفعة فى الكوميديا وكل ما هو أكثر تأثيراً وقبولاً فى التراجيديا. فتمتيز العقلية العاطفية المهيمنة حديثاً بأن الطرف الكوميدي المتطرف فى المقياس - أى "الهزلى للغاية" le bouffon - لا بد من استبعاده، بينما لا بد من الإعجاب بالمثير للشفقة والرقيق دون قيد. وهنا أيضاً نجد أن مبدأ الفائدة الأخلاقية هو الذى يقدم أساس الحجة ويتم النظر إليه باعتباره دعوة إلى نوع من المسرح يتمشى مع التجربة اليومية للجمهور.



هذا النوع من الكوميديا... ستكون به كل الفائدة ما دام سيزيد توافق ما يتم تصويره مع الحياة العادية. ولا أعتقد أنني في حاجة لأن أسرد أعمال الأباطرة على نفسي، فهي سامية للغاية ولا تمثلني، ولا أود أن أسرد أعمال المهرجين على نفسي لأنها وضیعة للغاية، وكلاهما يمثل حالات استثنائية لا أجد فيها نفسي قط، والدلالات الضمنية لذلك لا تخفى على أحد (١١).

في إنجلترا، كان كتاب المسرح أمثال فانيرو وكونجريف Congreve وفاركوهار Farquhar هم الذين قاوموا أفكار كولير، وفي فرنسا حيث كان البلاط والأكاديمية مازالا مسيطرين، اتخذت مقاومة الكوميديا العاطفية الجديدة شكلاً نظرياً ووجدت ناطقاً بلسانها في شخصية شاسيرون Chassiron الذي كان خازن دار فرنسا والمستشار التنفيذي لأكاديمية لاروشيل La Rochelle، وأدت إعادة شاسيرون صياغة مبدأ النقاء النوعي في كتابه تأملات في الكوميديا العاطفية *Réflexions sur le comique larmoyant* (١٧٤٩) على الفور إلى ضمان مساندة فولتير الذي أظهرت مسرحيته نانين *Nanine* (١٧٤٩) التي استلهمت رواية باميل *Pamela* لريتشاردسون Richardson العديد من خصائص النوع الجديد. وانضم فولتير - الذي كان يكتب من زاوية أرستقراطية على نحو يكاد يستفز - لشاسيرون في هجومه على المفهوم الوليد للتراجيديا البرجوازية:

ما الذي ستعاده حكمة تراجيدية بين عامة الناس؟ لن تكون شيئاً سوى تحقير الأسلوب التراجيدي، وستفشل في تحقيق هدف التراجيديا أو الكوميديا، وستكون شكلاً هجيناً، أي فظاعة نجمت عن العجز عن خلق كوميديا أصيلة أو تراجيديا أصيلة (١٢).

وفولتير أقل صرامة في موضوع الكوميديا، فهو هنا على استعداد لأن يقبل مزاعم العواطف الرقيقة بشرط ألا يغيب عن بال الكاتب المسرحي الهدف الأساسي للنوع المتمثل في إضحاك الناس الشرفاء.

يقبل فريرون Fréron في كتابه رسائل حول بعض الكتابات المعاصرة *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (١٧٥١) مغزى نقد شاسيرون لمزج الضحك بالموع في المسرح قبولاً عن طيب خاطر أكثر، ولكن الاقتناع بقيمة التقمص الوجداني أصبح اليوم مترسحاً للغاية لدرجة اللاعودة؛ لذلك فإن النتيجة المنطقية في نظر فريرون تتمثل في رفض الفكاهي، وفي التمثيل الجاد المانع في المسرح - كما في الرواية - لما هو عادي في حياة أفراد معاصرين متوسطي الحال (فيال Vial، أفكار Idées).

كان النقد الألمان في الربع الثاني من القرن الثامن عشر متأخرين عقداً من الزمان في التحول من الكوميديا الساخرة إلى الكوميديا العاطفية والانخفاض التدريجي في التأكيد على الظرف. وعام ١٧٤١، كان آدم دنيال ريشتر Adam Daniel Richter من أوائل من سعوا لتعديل تعريف جوتشد التقليدي للكوميديا باعتبارها سخرية من الرذيلة بهدف تحسين الأخلاق، بأن جادل في سبيل توسيع نطاق مادتها ليشمل الأفعال الفاضلة إلى جانب أفعال الرذيلة وبأن سعى لتغيير أثرها من إثارة الضحك إلى إحداث للمتعة (مارتينو، تاريخ *Geschichte*). كان ريشتر ناقداً محدوداً نسبياً، وكانت بعض خلافاته مع جوتشد ناتجة عن سوء فهم، إلا أنها تدل على التغلغل الابتدائي للعاطفة في نقد المسرح في ألمانيا. وكان ريشتر، مثل جوتشد، مهتماً بأثر المسرح على الجمهور، لكن في حين أن جوتشد الرواقي الكلاسيكي الجديد كان يبحث عن خبرة عملية في مقاومة الخوف أو الرفض اللاعاطفي للرذيلة، نشد ريشتر من الكوميديا استحضار المشاعر الداخلية السارة للبهجة. وهناك مطلب آخر من الكوميديا يحقق آثارها بأن يصور نموذجاً تصويرياً واقعياً بدلاً من الهجاء طالب به جورج فريدريش ماير Georg Friedrich Meier في كتابه تقسيم لشعرية جوتشد *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (١٧٤٧ - ١٧٤٨). وبالرغم من أن ماير يقبل التقليد المتمثل في استمداد شخصيات الكوميديا من المنازل الوسطى في المجتمع، فإنه يتمسك بالعواطف التراجيدية - التي تخضع لدرجة معينة من التقيد - باعتبارها مكوناً أساسياً من مكونات تجربة الطبقة الوسطى، وبالتالي موضوعاً ملائماً للكوميديا. وفي هذا الوقت كان جوتشد نفسه قد بدأ في تعديل موقفه السابق قليلاً، وبالرغم من أنه كان مازال لا يقبل أن

تكون الأشكال المختلطة الجديدة ممثلات كاملة ومكافئة للنوع المسرحي، فإنه لم ينكر شرعيتها جنباً إلى جنب التراجيديا والكوميديا، ولكنه أصر على إعطائها أسماء مميزة لها، وبذلك كان جوتشد من أوائل من ابتدعوا في ألمانيا مصطلح "التراجيديا البرجوازية" (١٣) Bürgerliches Trauerspiel.

نشر أهم بيان نظري لمصالح الكوميديا العاطفية - كتاب كريستيان فورشتجوت جيليرت Christian Fürchtegott Gellert مقالة في الدفاع عن الكوميديا العاطفية *Abhandlung für das rührende Lustspiel* عام ١٧٥١، وهو العام نفسه الذي نشرت فيه الطبعة الرابعة من كتاب جوتشد المعدل، وإن كان مازال معتمداً، مقالة في الشعرية النقدية *Versuch einer Critischen Dichtkunst* كان جيليرت المناصر الألماني الرائد لهذا النوع بمسرحيات مثل المرأة الثقية *Die Betschwester* (١٧٤٥) والأخوات الحنونات *Die zärtlichen Schwestern* (١٧٤٧)، وكان قد عبر عن رأيه بشجاعة ووضوح دفاعاً عن النوع الجديد في تمهيد مسرحياته الكوميدية (١٧٤٧). وشرع جيليرت في عمله الأطول - وهو عبارة عن محاضرة افتتاحية ألقيت باللاتينية - في الدفاع عن الكوميديا العاطفية، كما تطورت في فرنسا، ضد القيود التي يفرضها عليها الأرسطيون التقليديون أمثال داسييه وضد سخرية النقاد المعاصرين أمثال فولتير. واستمد كتاب جوزيف تراب *Joseph Trapp* محاضرات في فن الشعر *Praelectiones Poeticae* (١٧٢٢) تعريفاً أوسع للكوميديا: "قصيدة مسرحية تشمل أوصافاً للحياة الشخصية العادية وتمتدح الفضيلة وتتناول الرذائل والتناقضات العديدة للبشر بطريقة مرحة ومهذبة" (١٤)، ويرى داخل هذا المجال - العالم الخاص - مكاناً لتشغيل العاطفة بطريقة لم تظهر في رؤية تراب الأكثر حياداً لأثار المسرح. فيرى جيليرت أن تجربة الكوميديا تتميز عن تجربة التراجيديا من خلال تجنب التطرف في الأحداث والعواطف والتعبير، وغياب أي إحساس عاطفي متقد بالشفقة أو الحزن أو الفقدان، أي أن الأفعال والمغامرات النموذجية العظيمة منبوذة في نظر أولئك الرجال والنساء متوسطي الحال الذين يشكلون ممثلها، وبدلاً من ذلك، يتم التخفيف من حدة الحزن الكئيب

المقبول معياراً للكوميديا من خلال الإحساس بالمشاركة في عالم شعور مشترك وإعجاب مشترك بالقيم المشتركة.

لم تكن مقالة جيلبرت التي نشرها عام ١٧٥١ بالمقاييس الأوروبية، وثيقة مركزية في تاريخ النقد المسرحي، إلا أنها تدل على نقطة تحول. فالجدية المتأنيبة التي يتناول بها موضوعه، والوعى بتراث أنصار النوع الذي يناقشه (ديتوش، فونتيل، دي لاثوسيه، ماريفو Marivaux، فولتير، فاجان Fagan) والثقة التي يعلن بها الفضائل التي يحتفى بها باعتبارها قيماً إنسانية عالمية - كل ذلك يوحي بأن الكوميديا العاطفية بلغت سن الرشد ومصادق ذلك إحياء الكوميديا العاطفية في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بداية من مسرحية فيليب فرانسيس Philip Francis يوجينيا Eugenia (١٧٥٢). وفي مسرحيات مثل مسرحية وليم وايتهد William Whitehead مدرسة العشاق *The School for Lovers* (١٧٦٢) ومسرحية السيدة فرانسيس شريدان Mrs Frances Sheridan الاكتشاف *The Discovery* (١٧٦٣) ومسرحية جورج كولمان George Colman التاجر الإنجليزي *The English Merchant* (١٧٦٧) تم استيعاب مغزى المسرح العاطفي الفرنسي ومناهجه، لكن دون نقاش نقدي أصيل. ولم يحاول النقد المنشور في الصحف والمجلات أن يخفي تحفظاً معيناً على الجوانب الأكثر تطرفاً في الأسلوب العاطفي: رصانته وطابعه الأخلاقي وغياب الفكاهة، إلا أن النوع أصبح اليوم راسخاً ورائجاً بما يكفي لأن يصمد أمام هجمات جولدسميث، التي أشرنا إليها أعلاه ويخرج من ذلك ظافراً في سبعينيات القرن الثامن عشر<sup>(١٥)</sup>. يمثل تطور ريتشارد كمبرلاند Richard Cumberland صورة مصغرة لهذه الحلقة؛ فعام ١٧٥١ اختلف مع تفسير جونسون Johnson لمسرحية Rowe التائب الجميل *The Fair Penitent*، بتفوق مسرحية البائنة المميته *The Fatal Dowry* لمارساجر Massinger وفيلد Field في التواحي العاطفية: "هل هناك أي إنسان لديه أي إحساس بالطبيعة الحقيقية أو الشخصية المسرحية أو العاطفة الأخلاقية أو إثارة الشفقة التراجيدية أو

اللغة القلقة يمكن أن يتردد ولو للحظة في المسرحية التي سيكلها بأكاليل الفوز منهما<sup>(١٦)</sup>. ولكن كلماته الاستهلاكية والختمية وحتى مسرحياته نفسها لم تخل من الميل والنفور المتزامنين على مدى حياته الطويلة الغزيرة الإنتاج؛ ففي مسرحيتي الإخوة *The Brothers* (١٧٦٩) والهندي الغربي *The West Indian* (١٧٧١) يجادل في سبيل الضحك المرح بدلاً من الدموع العاطفية المفرطة، وأحياناً ينهمك في نقد ساخر لتلك العاطفية المفرطة التي يتم الاعتقاد عامة بأنها بلغت ذروتها في المسرحية الثانية منهما، والتي ترشد، بعيداً عن ذلك، عمله لدرجة أنه هو الذي صار بؤرة هجوم شيريدان Sheridan الرئيسية على تقاليد الكوميديا العاطفية على الطريقة الفرنسية في مسرحية الناقد (١٧٧٩).

كانت تهدف هذه الهجمات إلى استعادة بعض الأرض التي خسرتها "الكوميديا الضاحكة" ونجحت في شق الطريق لمسرحيتين كوميديتين كبيرتين من المسرح الإنجليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تتمسكن حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) ومدرسة الفضائح *The School for Scandal* (١٧٧٧). ولكن النقد المسرحي الإنجليزي بوجه عام يكاد لم يفعل شيئاً سوى تحويل التطورات السابقة. وفي فرنسا وألمانيا في منتصف القرن ظهرت مجموعة من النقاد لم يرتبطوا بقوة بالكوميديا العاطفية؛ فبعد أن قِيموا الموقف، بدعوا اليوم ينتقلون إلى مرحلة جديدة تتمحور حول استغلال التراجيديا. ومن الواضح أن ذلك كان مقصد لسينج عندما ترجم مقالة جيلبرت ونشرها بجانب نقد شاسيرون للكوميديا العاطفية في العدد الأول من المكتبة المسرحية *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤) التي يعتبرها لسينج مواصلة لمشروعه السابق عن تاريخ المسرح، مقالات في تاريخ المسرح ونظوره *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (١٧٥٠).

كانت مقالة شاسيرون التي كتبها عام ١٧٤٩ مقالة محافظة مكتوبة من منظور عقلاني في مقابل التيار العاطفي السائد، وبالرغم من أن لسينج يوضح رؤيته القائلة بأن جيلبرت فند معظم اعتراضات شاسيرون على الشكل الجديد تفصيلاً وافياً، فإنه يعرب عن انتقاد شديد لرؤيته الخاصة، وهو يحتفظ بموقفه الأخلاقي الذي سينيذه الأنصار الإنجليزي لـ "الكوميديا

الضاحكة"، ولكنه يلقي ظللاً من الشك الجاد على الفعالية الأخلاقية لنوع من المسرح يستغنى عن الهجاء ولا يستخدم إلا سلاحاً واحداً من الأسلحة المتاحة للكاتب الكوميدي - وهو يصبر هنا على أنه يقصد عمل الفرنسي دى لاشوسيه، وليس عمل الألماني جيلبرت - وعندما تركز الكوميديا العاطفية على النموذجي باعتباره موضوعاً للتقصص، فإنها تخاطر بأن تصبح مجرد أداة لمداينة الذات:

إن الاهتمام الذي يصنعي به الجمهور... مجرد ثناء على عشقه لذاته وغذاء لكبريائه الخاص، ولا يمكنني أن أرى أي تحسين يمكن أن ينبع من ذلك، فكل واحد منهم يرى نفسه قادراً على العواطف النبيلة والأفعال الكريمة التي يراها والتي يعتقد أنه يسمع عنها القليل لدرجة أنه تواتيه فرصة التفكير في العكس ويقارن نفسه بها<sup>(١٧)</sup>.

كرس لسينج حياته للمبادئ الواقعية ورفض كلا من المبالغة الساخرة وإضفاء الطابع المثالي على العاطفة؛ لذا كان يبحث عن شكل مسرحي جديد ذي طابع أخلاقي أكثر جدية من الكوميديا العاطفية. وكان ذلك واضحاً بالفعل من المقدمة التي كتبها لترجمته لمقاتلي شاسيرون وجيلبرت؛ فلقد لاحظ فيها بصراحة عملية التداخل تلك التي نتجت عن تحويل النوعين الرئيسيين من المسرح وأدت إلى الكوميديا العاطفية على الجانب الفرنسي، وأدت على الجانب الإنجليزي إلى ما اعتبره التراجييديا المنزلية domestic tragedy الأكثر وعداً (مقالة في الشعرية النقدية). وعلى مدى الربع التالي من القرن حتى نشر إميليا جالوتّي Emilia Galotti (١٧٧٢)، احتل هذا الشكل مكانة مركزية في كتابات لسينج الخاصة بفن المسرح، إلا أن الإلهام الإنجليزي الأولي لن يظل مهيمناً دون سواء. فبعد ست سنوات فقط من نشره ونقده لمحاضرة جيلبرت، تحول لسينج إلى الترجمة مرة أخرى لكي يطور آراءه النظرية. ونشر عام ١٧٦٠ ترجمته لمسرحيتي ليدرو الابن الطبيعي Le Fils naturel (١٧٥٧) ورب الأسرة Le Père de famille (١٧٥٨) بالإضافة إلى أهم مقالتين في فن المسرح ليدرو، وهما حوارات حول الابن الطبيعي Entretien sur le Fils naturel (١٧٥٧) وأطروحة في الشعر المسرحي Discours de la Poésie dramatique (١٧٥٧).

(١٧٥٨) مذكياً إياهم لمواطنيه باعتبارهم، على الترتيب، أمثلة وتسويغات للنوع المسرحي الجديد، ودعماً من فرنسا نفسها لهجمات لسينج على جوتشد والنماذج الفرنسية الكلاسيكية الجديدة.

تم استخدام مصطلح التراجيديا البرجوازية *Tragédie bourgeoise* في فرنسا قبل أن يستعمله ديرو، وذلك لوصف مسرحية بول لاندوا Paul Landois ميلقى *Sylvie* (١٧٤٢) وذكره ديرو باستحسان في كتابه حوارات حول الابن الطبيعي؛ ذلك لأن كلمة الاستهلال لهذه المسرحية تستبق إلى حد ما تسويغ ديرو الخاص للأسلوب الواقعي في المسرح، ولكن مقالتي ديرو ذاتا مغزى أكبر بكثير، حيث إنهما يتناولان قضايا مركزية للحالة المعاصرة للفن المسرحي وقضايا أعم للإنتاج المسرحي ستظل مناسبة حتى قدوم المدرسة للطبيعية *naturalism* في نهاية القرن التاسع عشر، والمقالتان تختلفان تماماً في الشكل والبناء: فتتكون الحوارات من حوار بين "دورفال" Dorval الناطق بلسان ديرو باعتباره مؤلفاً لمسرحية الابن الطبيعي وشخصية "موا" [التي تعني حرفياً "أنا"]، أي ديرو باعتباره ناقدًا مسرحيًا. ويتم تصور المقالة كثيرًا على أنها دفاع عن المسرحية وبعض حججها تتبع من الزعم بأنها تتكون من تناول حدث فعلي تناولاً مسرحيًا، ولا يوسع ديرو الحجة توسيعًا دالاً متسقًا خارج القضايا التي تثيرها مسرحية مباشرة إلا في القسم الثالث من هذه المقالة. وبالرغم من أن أطروحة في الشعر المسرحي تشير من آن لآخر إلى كلتا مسرحيتي ديرو، فإنها مقالة مستقلة في فن المسرح كتبت بأسلوب منهجي يكاد يكون متباهيا، والمقالتان معا تطرحان برنامجًا متسقًا سيكون له أثر عظيم على تطور النظرية المسرحية وأثر أقل مباشرة نوعًا على كتابة المسرح، وبالنسبة لهذا الأثر الثاني سيكون خارج فرنسا أكثر من كونه داخلها.

تشارك المقالتان في الاهتمام بالتمييز بين الأنواع المسرحية التي استحوذت على اهتمام معظم النقاد المسرحيين في تلك الفترة، ويفكر ديرو، مثل فونتيل، على أساس الترتيب الذي يتنازل من التراجيديا إلى الكوميديا حيث يعلم هذين الشكلين المثاليين الحدود التي يقف التحقير الفكاهي *burlesque* خارجها حيث يقع تحت الكوميدي، ويقف خارجها أيضًا

العجائبي الذي يطو على التراجيذى، وبين هذين الطرفين لا يحدد ديڤرو موقع الكوميڤيا المفجعة tragic-comedy وهى خليط هجين من النقيضين البعيدين عن بعضهما بعضا، بل يحدد موقع الشكل الذى يصفه فى الحوارات باسم النوع الجاد genre sérieux وتكتسب التمييزات العييدة دقة أكبر فى أطروحة فى الشعر المسرحى حيث يشرع ديڤرو فى تعيين مجال كامل من الأنواع المسرحية وفقا لمضمونها:

ها هو إذن نظام المسرح فى مءاء الكلى: الكوميڤيا المرحة gay comedy التى تتناول الضحك الساخر والرفيلة، والكوميڤيا الجادة serious comedy التى تتناول الفضيلة وواجبات الإنسان، ونوع والتراجيڤيا التى سنتناول أحرانا الخاصة، والتراجيڤيا التى تتناول المصائب العامة وأحزان العظماء<sup>(١٨)</sup>.

كان اهتمام ديڤرو النقدى - مثل اهتماماته الإبداعية - ينصب على المسافة بين الطرفين، ويتمثل هدفه الأساسى فى توسيع مجال ما يقع داخل هذه المسافة وتعميق المطالبة بصدق ذلك، لذلك يقول بأن الشخصيات الخارقة فى التراجيڤيا البطولية تتصرف فقط كأفراد لا يمثلون البشر، فى حين أن شخصيات الكوميڤيا التقليدية ما هى إلا أنماط، وهو يعترض على تصوير الأحداث المأساوية (أى المحزنة) فى موقع البلاط التقليدى، بأن هذه الأحداث ستكون أكثر معقولة إذا تم تصويرها وسط ضغوط الحياة اليومية للرعية وليس الحاكم، علاوة على أنها فى مثل هذا الموقع سيزيد احتمال إثبات فعاليتها وفائدتها؛ لأنها ستكون أقرب إلى موقف الجمهور. باختصار، يبدأ ديڤرو فى الجدل باعتباره مؤمناً بالحتمية الاجتماعية فى سبيل شكل من المسرح تكون فيه الظروف أكثر أهمية من الشخصية، وبذلك تكون النفسية الفردية أو التتميط الأدبى أقل أهمية من المهنة والمكانة داخل الأسرة.

يتخذ ديڤرو موقفاً متقدماً نوعاً ما فى تطوير نظرية المسرح الاجتماعى، إلا أنه مثل كورنى الذى سبقه بقرن من الزمان لا يتابع أفكاره بالإحاح حتى يوصلها إلى نتائجها الأكثر جنرية؛ فلتوضيح الحزن التراجيڤى يستشهد من بين أمثلة أخرى، بالمشهد الرابع من الفصل



الخامس، لمسرحية إفيجينى *Iphigénie* لراسين الذى تعبر فيه كلتمنسترا Clytemnèstre عن بأسها من التضحية بابنتها، ويصر ديدرو هنا على أن كلتمنسترا مصورة كام وليست كملكة، وهنا يكمن صدق المشهد، ثم يصف بعد صفحات قليلة مشهداً آخر من الحزن الأثنوى فى سياق أسرى، ولكن فى وسط اجتماعى أكثر وضاعة، وي طرح السؤال: "هل تعتقد أن امرأة ذات مكانة مختلفة ستظهر مثيرة للعطف أكثر من ذلك؟"<sup>(١٩)</sup> ويجب ديدرو على سؤاله بأن الموقف نفسه سيلهم الحديث نفسه، وتبين هذه الإجابة أنه معتق نظرية عاطفية فى التراجيديا؛ فالاستجابة تتم من خلال الإحساس بإنسانية عامة فى العواطف المشتركة، وإلى هذا الحد لا يكون للتمييزات الطبقيّة التقليدية محل من الإعراب، فكما يقول كورنى: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط". لا يوجد أى عنصر من التضامن الاجتماعى حول هذه الاستجابة المواسية للبشرية المعذبة، على الأقل فى تحليل مثل هذه الحالات التى يعرضها ديدرو، ولم يصر النوع الجاد التراجيديا البرجوازية المخططة بعد، وإذا نظرنا من وجهة نظر مختلفة، يمكننا القول بأن هناك شيئاً برجوازياً عميقاً ومتميزاً فى تحرير ديدرو للروابط العاطفية للأسرة الصغيرة وتوسيعها لتشمل القيم الإنسانية اللاتاريخية العامة؛ لكى يتضح بالمثل أن ذلك لا يمكن أن يكون جزءاً من حجة ديدرو الخاصة.

قد يبدو الواقع العملى الذى يحتكم إليه ديدرو فى تبرير فنه المسرحى مقيداً نوعاً بالمعنى الاجتماعى والسياسى؛ لأنه فى نهاية المطاف لا يعلق أهمية كبيرة على الوضع الاجتماعى للفرد فى المجال العام، ولكنه يواصل هذا الاحتكام بالبحاح يكمّنه من أن يشكك فى تفاصيل العرف المسرحى - مكتوباً وممثلاً - بدرجة أكبر من جميع سابقيه. ويستغل ديدرو - فى سبيل هذه الغاية - الحوار فى محادثاته؛ فيصور دورفال المتحدث بلسان مؤلف المسرحية على أنه مجرد كاتب مسرحى هاو يدافع عن عمله أمام "موا" الذى يتحدث بلسان الجمهور والنقاد، وتتبع سلطة دورفال من مشاركته فى أحداث المسرحية، وبالتالي يمكن أن يحتكم إلى مصداقية التجربة المعاشة عندما يواجهه محاوره بمعايير وأعراف النظرية والتقليد، والمعيار الأساسى هنا هو التوافق مع الطبيعة كما نفهمه من وجهة نظر متسامحة وسليمة

للظفرة، تفضل معقولة السببية المفهومة عقلياً على تعقيد الحبكة، ويفضل الكلام النثرى للدارج أو الصيحات المبهمة أو حتى اللعب الصامت على الشعر المصقول أو الخطاب البلاغى، كما أن الممثلين مثل الكوميديين الإيطاليين الذين يبدون مندمجين تماماً فى أفعالهم كما لو كان يفصلهم عن الجمهور حائط رابع يفضلون على أولئك الممثلين الذين يخاطبون الجمهور مباشرة، ويفضل سكون الممثلين فى نهاية المشهد static tableaux على التحول المفاجئ فى الأحداث coups de théâtre. وهكذا يطالب ديرو - باسم الواقعية - بنقد كل ما هو أكثر "مسرحية" فى المسرح، ويلتزم هو وخلفاؤه - مؤلفو تراجيديات الحياة العائلية domestic tragedies ومسرحيات المشاكل الاجتماعية - بشكل "المسرحية محكمة الصنع"، ولكن نظرية ديرو تتجاوز ذلك بالفعل لتشير إلى شكل مسرحى بناؤه أقل إحكاماً بكثير يستمد إلهامه من القصص العاطفى للقرن الثامن عشر وكذلك من الفنون المسرحية، ففى كتابه ثناء على ريتشاردسون *Eloge de Richardson* (١٧٦٢)، يقدم ديرو الروائى الإنجليزى باعتباره مصوراً Painter للمواطن وأستاذاً فى تقديم المشاهد ومبدعاً خصباً لـ "الموقف"، والمفهوم الأخير هو المفهوم المهم فى فكرة ديرو عن المسرح التصويرى pictorial drama (وعرضياً فى فكرة بـ Puff فى مسرحية الناقد *The Critic* لشيريدان)، المكون من سلسلة متغيرة بسرعة من اللوحات<sup>(٢٠)</sup>، وهذا النموذج البديل من المسرح هو الذى ساد الأشكال المسرحية الرائجة فى القرن التاسع عشر، إلا أنه تجسد فى أعمال الكتاب المسرحيين اللأرستبيين غير التقليديين أمثال الألمانين لنتس Lenz وبوشنر Büchner، وشهد القرن العشرون اللقاء هذين الخطين فى أعمال بريخت<sup>(٢١)</sup>.

بحلول عهد ديرو، كان اهتمام كبار النقاد وتطلعات كبار المنظرين قد تحولت تحولاً حاسماً من الكوميديا إلى التراجيديا، وبالرغم من أن ديرو لم يثر مطالب عالية - مثل الإنجليزى ليلو - بالنسبة لأهمية الأخلاق التجارية البرجوازية فى تطور الحياة العامة، فإنه

كان حازماً نوعاً ما في مطالبه بالمصادقية والجدية الأسمى للحياة الأسرية المعاصرة بالمقارنة بحياة البلاط في الماضي كما تتمثل في التراجيديات الكلاسيكية:

ألا تتصور الأثر الذي سيحدثه مشهد واقعي، وأداء أصيل، كلام يناسب الحدث، أحداث بسيطة، أخطار لا يمكنك إلا أن تخاف على أقرانك منها وعلى أصدقائك وعلى نفسك؟ انقلاب المصير، الخوف من العار، عواقب اليأس، عاطفة تقود الإنسان إلى الدمار، ومن الدمار إلى اليأس، ومن اليأس إلى الموت العنيف - ليست هذه حوادث غير عادية، ويعد كل ذلك تعتقد أنها لن تهز مشاعرك بقدر الموت الأسطوري نفسه لطاغية أو التضحية بطفل على مذابح آلهة أثينا أو روما<sup>(٢٢)</sup>.

هذا الجزم بالضبط هو الذي شهد، في الوقت نفسه تقريباً، هجوماً عنيفاً على "الكوميديا الضاحكة"، وهي في الوقت نفسه منافية للتاريخ نظراً لضيق المطالب النفعية التي تقرضها على المسرح، وممتلة تماماً للزهو المعاصر بالعاطفة التي يتم التعبير عنها داخل الحياة الخاصة.

توقع ديدرو الموقف التاريخي الذي سرعان ما يصبح مركزياً في النقاش الجمالي، فأوحى في محادثاته بأنه يمكن إعادة كتابة مسرحية عدو البشر لموليير كل خمسين سنة لتعكس الأحوال المتغيرة، ويبين روسو في خطاب إلى دالمبير (١٧٥٨) كيف أن معتق مذهب العاطفية المفرطة في منتصف القرن الثامن عشر كان بإمكانه أن يشرع في ذلك بأن يعرض قراءة تراجيديات من وجهة نظر أليست Alceste الذي يراه إنساناً فاضلاً يتصدى لرذيلة المجتمع، إنساناً ينشد الصداقة ولا يجد إلا المصالح الذاتية، يلتزم الحب ولا يجد إلا العيب بالحب، يتوخى العدل ولا يجد إلا الفساد. إن عداء روسو للمسرح عداء شامل، إلا أن هذا العداء أقل شراسة نحو التراجيديات، ويرجع ذلك بالضبط كما يقول إلى أن ضالة الاحتمال

---

(٢٢) في كتاب مفارقة الممثل الكوميدي حيث يركز ديدرو على الوعي بالذات عند الممثل، قدم لنا ديدرو أساساً لفكرة للصدق الانفعالي في الأداء المسرحي الذي يعد على الأقل سطحياً متلقضاً مع التقليد المسرحي الذي أرساه، وصارت مقالة ديدرو وثيقة مهمة في نقاش الطابع المسرحي وتبشر أيضاً بالنظرية البريختية في أثر التثريب، إلا أنها لم تنشر حتى عام ١٨٣٠.

الاجتماعى والتاريخى التى حاول النقاد المعاصرون أن يقوضوها تمنع كل إحساس ممكن بالنقص، الأمر الذى يجعل للتراجيديا خالية من أية فائدة، إلا أنها غير ضارة. ولكن فى قراءات روسو الشخصية لمسرحيات موليير الكوميدية، من الواضح أن عاطفة الشفقة التراجيدية (على أليست، وعلى السيد جوردان فى البرجوازي النبيل) هى التى تعتمل فى صدر المشاهد، وهى شفقة ينبغى أن تقدم اليوم أساساً للتبرير النظرى للتراجيديا المفزلية كما تطورت فى ألمانيا، وكان إنجاز لسينج يتمثل فى الجمع بين مفهوم أكثر عمومية للشفقة كما طرحه روسو فى كتابه أطروحة حول أصل التفاوت *Discours sur l'inégalité* (١٧٥٥) ومفهوم التعاطف للتراجيدى، أى الشفقة كما تظهر فى فن الشعر لأرسطو، وهذان المفهومان يتصدران من جديد الجدل النقدي (٢٣).

عام ١٧٥٤ أعرب لسينج عن عزمه على أن يدلى بدلو آخر فى النقاش النقدي الدائر حول التراجيديا العائلية، وذلك بمناسبة ترجمته لمقالتي شاسيرون وجيلبرت؛ أولاً وكاستجابة جزئية لمسرحية ليلو تاجر من لندن التى شاهدها فى ترجمة ألمانية عام ١٧٥٢، كتب مسرحية الأتسة سارة سامسون *Miss Sara Sampson* (١٧٥٥) التى وصفها صراحة بأنها تراجيديا برجوازية، ثم تلتها أعماله النقدية التى أظهرت - رغم اتساع مجال موضوعاتها - انشغالاً متواصلًا بهذا الموضوع، وأعلن لسينج يقينه الرئيسى بوضوح تام، وظل هذا اليقين ثابتاً: فى تمهيد لمسرحيات جيمس طومسون James Thomson التراجيدية، يعقد تبايناً بين رواقية مسرحية موت كاتو *Der sterbende Cato* لجوتشد وعاطفية مسرحية تاجر من لندن ويتوصل من هذا التباين إلى أن تحريك دموع الشفقة - التى تجسد الإنسانية العاطفية - هو الهدف الممكن الوحيد للتراجيديا، ويتم تحديد غرضها تحديداً واضحاً على أساس أثرها فى الجمهور (مقالة فى شاعرية النقد، ٧). ثم تطور لسينج فى مراسلاته اللاحقة مع نيكولاى Nicolai ومندلسمون Mendelssohn التى نشرها بعنوان مراسلات عن التراجيديا *Briefwechsel über das Trauerspiel* (١٧٥٦ - ١٧٥٧) تسويغاً نظرياً لهذا الموقف العاطفى.

كانت نتيجة افتتاح لسينج الأساسى هجومًا جذريًا على التراجيديا البطولية، وكان مراسلوه أكثر تحفظًا وعقلانية في الحفاظ عليها، ويرى لسينج أن مشاعر الخوف والإعجاب التى تنتمى وفقًا لمندلسون للعواطف التى تثيرها التراجيديا تعبيرات ثانوية عن العاطفة الأولية المتمثلة فى الشفقة، وهذه المشاعر التى تتم تمييزها كغاية فى حد ذاتها قادرة بالفعل على انتقاص حساسية للبطل التراجيدى وبالتالي إنسانيته ومعقوليته ، ويمكنها بهذه الطريقة أن تقوض أثر التراجيديا المتمثل فى إرهاف الحس. وهذا الأثر مهم عند لسينج لأنه، خلافًا لمراسليه، أخلاقى نظرية ونقدًا، بالرغم من أنه ليس أخلاقيًا من النوع القديم الذى يطالب المسرح بإدانة الرذيلة والمناداة بالفضيلة. ويرى لسينج أن الأثر الأخلاقى للتراجيديا لا يكمن فى تعليم أى درس محدد، بل فى توسيع الحساسية، أى القدرة على أن يشارك المرء مشاعر إخوانه البشر:

أفضل إنسان هو الإنسان الذى يشفق أكثر، هو الأكثر بروزًا فى كل الفضائل الاجتماعية والأكثر ميلًا إلى الكرم؛ لذلك كل من يجعلنا متعاطفين يجعلنا أفضل وأكثر فضيلة، والتراجيديا التى تفعل الأولى تفعل الثانية كذلك، أو أنها تفعل الأولى لكى تفعل الثانية<sup>(٢٤)</sup>.

ظهر أهم وأشمل عمل فى النقد المسرحى نشره لسينج فى شكل دورى بعنوان فن المسرح فى هامبورج *Hamburgische Dramaturgie* بداية من مايو عام ١٧٦٧ إلى أبريل عام ١٧٦٨، وفى هذا الكتاب جمع بين النقد الخاص للمسرحيات التى كانت تعرض فى مسرح هامبورج القومى الجديد ونقاش القضايا النظرية الأساسية، وهناك خيط متواصل قدمته الحجج التى طرحت بالفعل فى نقاشه مع مندلسون وتيكولاى، ولا يخلو لسينج من الإغراض هنا ، حيث إنه يميل إلى تقديم نفسه على أنه مفسر لأرسطو، بالرغم من أنه فى بعض النواحي يشن اعتراضًا على المبادئ الأرسطية وذلك من خلال تطوير الموقف للتاريخى الملاحظ بالفعل فى أعمال ديدرو.

إن قصد إثارة التعاطف بالمعنى الذى يستخدمه به لمسينج يتطلب التوحد بين شخصيات المسرحية والجمهور، أى الواقعية بأسلوب ديدرو؛ لذلك يطالب لمسينج بشخصيات تقع بين البارز والتافه، الفرد والقالب، ويترتب على ذلك أن الشخصيات فى الأنواع المسرحية الفرعية العديدة ليست - فى نظر لمسينج - فى حاجة لأن تقتصر على الطبقات الاجتماعية المتميزة، إلا أنه لا يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديدرو فى إدراك حتمية تاريخية اجتماعية خاصة باعتبارها عنصراً فى رسم الشخصيات وحافزاً لتقصص الجمهور. ويركز - مثل ديدرو فى استجابته لـ "لوحة الحب الأسمى" فى مسرحية إفيجينيا لراسين - على السمات البشرية العامة التى تبدو متجاوزة للفروق الاجتماعية، ويميل لمسينج، مثل ديدرو أيضاً، إلى إدراك هذه السمات البشرية العامة فى الحياة الخاصة للأسرة البرجوازية:

يمكن لأسماء الأمراء والأبطال أن تمنح المسرحية فخامة وأبهة، إلا أنها لا تجعلها أقوى تحريكاً للعواطف، فمقصية من لهم ظروف أكثر شبهاً بظروفنا ستتغلغل عميقاً على نحو طبيعى فى نفوسنا، وإذا كنا نشعر بالشفقة على الملوك، فلننا نشعر بها نحوهم كبشر، لا كملوك... المرء يظلم القلب البشرى" كما يقول مارمونتيل Marmontel "المرء يمسى فهم الطبيعة، إذا اعتقد أن الألقاب ضرورية لتحريك مشاعرنا ومس شغاف قلوبنا، الأسماء العزيزة لصديق أو أب أو محبوبة، أو زوج أو ابن أو أم أو مجرد إنسان - هذه الأسماء ذات قدرة على تحريك مشاعرنا أكثر من أى شىء آخر، وتؤكد دوماً مزاعمها"<sup>(٢٥)</sup>.

إن أشهر فصول كتاب فن المسرح فى هامبورج هى الصفحات ٧٤ - ٧٨، ويعيد فيها لمسينج تعريف المفهوم الأرسطى للتطهير catharsis، خاتماً بذلك الحجة التى بدأها فى كتابه مراسلات حول التراجيديات، ويذهب إلى أن المسرحية التراجيدية رشارد الثالث التى كتبها الكاتب الألمانى قليل الشهرة كرستيان فيلكس فليس Christian Fielex Weisse فضلت فى إحداث آثار التراجيديات الأصيلة؛ لأن الشخصية الرئيسية كانت شريرة للغاية، ويتوصل من ذلك إلى أن الخوف fear المطلوب فى تعريف أرسطو أسىء فهمه وفى بعض الحالات ترجم

ترجمة خاطئة بـ"الرعب" terror، ويقترح لسينج أنه لا ينبغي علينا أن نفهمه على أنه خوف من مصيبة قد تلم بشخص آخر، خوف المشاهد على نفسه، ولن يشر به إلا إذا كان بمقدوره أن يدرك تشابهاً بين نفسه والشخصية المتألّمة المائلة على خشبة المسرح، وينظر إلى الخوف باعتباره فرعاً من عاطفة الشفقة وبذلك تتأكد أولويتها ويتسع نطاقها؛ الشفقة تتجه خارجياً نحو الآخرين، والخوف شكلها الانعكاسى، أى الشفقة التى تنعكس على الذات. وتتبع مشكلة ثانية من مفهوم التطهير، فكان تطهير العواطف عند الرواقيين الكلاسيين الجدد بداية من كورنى حتى جوتشد يعنى العملية العقلانية المائلة فى تلطيف هذه العواطف أو القضاء عليها، وما يترتب على ذلك من عواقب مؤسفة. من ناحية أخرى، ينظر لسينج إلى المسرح باعتباره ميداناً يجب فيه تشجيع ممارسة العواطف تشجيعاً إيجابياً فبذلك تتم تنمية الطبع الفاضل للإنسان وإعداده للنشاط الفاضل فى العالم الاجتماعى، وفقاً للمبادئ التى تم الإعراب عنها فى مراسلاته مع نيكولاى ومندلسون (مقالة فى الشعرية النقدية، ١٠).

وهذه الحجة - المعقّدة نوعاً - التى يتم إيرادها لصالح المسرح تبشر بالأسلوب الأقوى سياسياً للمسرح الذى ظهر فى العقد التالى، مع عرض مسرحية بومارشيه Beaumarchais زواج فيجارو *Le Mariage de Figaro*، ومسرحية لسينج إميليّا جالوتى ومسرحية شيلر المكيدة والحب *Kabale und liebe*. وفى هذه المرحلة، حتى بومارشيه - فى كتابه المعاصر مقالة عن النوع المسرحى الجاد *Essai sur le genre dramatique sérieux* (١٧٦٧) قصر اهتمامه على تأسيس شرعية النوع الجاد أمام التراجيديا البطولية. إن زرع عنصر ثورى على نحو ملموس فى النظريات العاطفية فى المسرح ورد لأول مرة فى مقالة كتبها لويس سيبيستان مرسيه Louis Sebastien Mercier عام ١٧٧٣ بعنوان عن المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*.

يشن مرسيه - بمباشرة لم يسبقها إلا نقد روسو - هجوماً على الأشكال الأدبية الكلاسيكية، وهو فى الوقت نفسه هجوم على الهياكل الاجتماعية للنظام القديم Ancien régime [قبل الثورة الفرنسية]. ويرى التراجيديا البطولية غريبة على حياة الأمة ككل، فهى

تمجيد للسلطة المطلقة للملكية وأداة لقمع الشعب. كما أن الكوميديا الكلاسيكية لم يصير حالها أفضل مما صار على يدى روسو. فعلى الجانب البناء، هناك اعتقاد بأن العاطفة تقدم أساساً للمسرح الاجتماعى والسياسى الملترزم الذى تتمثل وظيفته فى تخله فى الحياة العامة لصالح البشرية المقموعة:

يسود [الشاعر المسرحى] - من خلال وسيلة العاطفة - تلك القوة الجبارة التى لا تُقهر وتتطلب الخضوع، حتى من أكثر البشر ثمرذاً، ومن خلال الأحاسيس المرهفة المتكررة التى تغزو بها القلب البشرى، تريح الشرس من ضحاياه والمستبد من صولجاناته والأشرار من قدرتهم على إغلاق الباب فى وجه تأنيب الضمير<sup>(٢٦)</sup>.

يرى مرسية أن هناك حاجة إلى تطوير شكل مثالى جديد من التراجيديا القومية ستكون له وظيفة تعليمية وحافزة فى الدولة الجمهورية، إلا أنه فى الوقت الحاضر يطالب بشكل من أشكال المسرح يشبه النوع الجاد عند ديرو ويتخذ شكل سلسلة من اللوحات العاطفية للحياة البرجوازية، ويمتد المدى الاجتماعى الذى يود مرسية أن يراه ممثلاً إلى أبعد مما عند ديرو بكثير، ولكن الاختلاف المهم فعلاً يكمن فى خصوصية فهم مرسية للصراع السياسى والقوة التشكيلية للظروف الاجتماعية. ولم يعد الأمر مجرد توحيد مع المعاناة التراجيكية للملوك والأمراء بدافع من الحس الإنسانى المشترك، فىرى مرسية أن مصدر التراجيكا يكمن بالضبط فى الظروف الاجتماعية والسياسية لزمان ومكان محددين<sup>(٢٧)</sup>.

استقبلت مقالة مرسية استقبالاً حاراً فى ألمانيا من قبل النقاد والمسرحيين الشباب فى جماعة العاصفة والقصف، وعام ١٧٧٦ قام هاينريش ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner بترجمة كتاب فى المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى، بينما كان ج. م. ر. لنتس J. M. R. Lenz فى نفس وقت مرسية يقوم بتأملات مماثلة حول تطور الأنواع المسرحية، وفى كتابه ملاحظات حول المسرح *Anmerkungen über Theater* (١٧٧٤) ينصرف أيضاً عن النموذج الكلاسيكى فى التراجيكا، ويجد ضالته ونموذجه عند شكسبير



وفى التقليد الألماني، ويقترح شكلاً مائلاً يتم فيه الاحتفاء بالشخصية العظيمة باعتباره صانعا لمصيره الخاص ومتحكماً فيه، أما الكوميديا فتهتم بالأفراد المرتبطين ارتباطاً وثيقاً بطوارئ الحياة الاجتماعية، وكانت أسباب جاذبية مرسية فى أعين هذه المجموعة من الكتاب تكمن جزئياً فى الالتزام الاجتماعى المشترك والتحمس الثورى، إلا أنها تكمن جزئياً أيضاً فى حماسهم للموقف النسبى الجديد الذى يتضح فى إحساس مرسية بالظروف وبالتغيرات فى هذه الظروف على السواء<sup>(٢٨)</sup>.

من المفارقات أن لسينج، فى موضع حاسم من كتابه فن المسرح فى هامبورج، استدعى مرجعية<sup>(٢٩)</sup> authority أرسطو لتدعيم نقده المسرحى؛ ذلك لأن الأساس التجريبي لعمل لسينج فى نقد المسرح الممثل اضطره حتماً لأن يواجه التناقض بين النجاح العلمى والالتزام بالقواعد. فى الواقع، واجه لسينج ذلك من قبل فى خطابه السابع عشر الشهير خطاب عن الأدب *Literaturbrief* (١٧٦٠) حيث زعم زعمًا غريباً مؤداه أنه "حتى عندما نحكم على شكسبير بمعايير القدماء، سنجد أنه شاعر تراجيى أعظم بكثير من كورنى"<sup>(٣٠)</sup>. ويقصد لسينج بذلك أن شكسبير أحدث آثاره بوسائل غير تقليدية، الأمر الذى يوحى بأن القواعد ليست ثابتة ودائمة أو أزلية، وأن العبقرية أكبر منها، خاصة عندما تستمد إلهامها من الطبيعة، وأضاف لسينج فى نقده اللاحق اتهاماً لموازرى مرجعية أرسطو بأنهم عزلوا عمله عن أساسه الضارب فى المسرح اليونانى القديم وزعموا له شرعية مطلقة زعماء لا شرعى، وهذه الحجج التى ظهرت بالتدريج من الفكر التاريخى فى القرن الثامن عشر وسيطورها جرشتنبيرج Gerstenberg فى كتابه رسائل عن المآثورات الأدبية *Briefe über Merkwürdigkeiten der literatur* (١٧٦٦)، وسيطورها هيردر أيضاً. وبالقياام بذلك

(٢٨) Martino, *Geschichte*.

(\*) تعنى كلمة authority سلطة أو حجة، أى أن كاتباً ما حجة فى مجاله، بمعنى أن أفكاره وآراءه جديرة بالثقة والاعتماد، ولكننا عندما نترجمها حرفياً يلتبس الأمر على القارئ العربى؛ لذلك فضلنا أن نترجمها بـ "مرجعية" حيث إن هذه الكلمة شاعت فى الآونة الأخيرة عن طريق وسائل الإعلام خاصة فى سياق الحديث عن المرجعية الشعبية فى العراق. (المترجم)

(٢٩) Szondi, *Theorie*.

استطاع جرشتيبرج بوجه خاص أن يكمل النقاش النقدي الذي دار حول شكسبير في إنجلترا خلال العقدين السابقين، خاصة كتاب عناصر النقد *Elements of Criticism* (١٧٦٢) لهنري هوم، ولورد كيمز.

وفي إنجلترا التي لم تكن القضية فيها قضية استيعاب شكسبير في تيار الأدب المعتمد Cannon، حدثت التغيرات في المنهج النقدي في سياق جدل أكثر اعتدالاً وتوازلاً. وبحلول منتصف القرن، كان مناخ الرأي - كما عبر عنه نقاد مثل آرثر ميرفي Arthur Murphy وجوزيف وارتن - مواتياً للنظرة إلى شكسبير باعتباره شاعر الطبيعة الذي تلهمه العبقريّة التعبير السامي عن العواطف. ولم يكن الموقف الكلاسيكي الجديد قد تم تجاوزه كثيراً، فلم يكن من الضروري التماس الأعذار لتعدياته على القواعد (الأرسطية) الشكلية ولا انتهاكه لمبدأ الفائدة الأخلاقية في تصوير الشخصيات الشريرة. كما أن الموقف الأرسطي لم تتخذه السيدة تشارلوت لينوكس Mrs. Charlotte Lennox في كتابها صور من شكسبير *Shakespeare Illustrated* (١٧٥٣ - ١٧٥٤) نظراً لأنه يفتقر مساندين متميزين من أمثال جونسون وجولدسميث وسموليت Smollett. ولكن بحلول بداية سبعينيات القرن الثامن عشر، كان الموقف المتحرر من الوحدات الثلاث، الذي يقوم على المبادئ التاريخية الوليدة وتحرير خيال المشاهد، في طور الصعود، الأمر الذي سمح بتقييم أعمال شكسبير وفقاً لمعطياتها الخاصة. ويتمثل هذا التغير في مقالات نقدية مهمة كتبها ريتشارد كيرد Richard Kurd وداينيل ويب Daniel Webb وكيمز وغيرهم:

إن النقاد المحدثين الذين يزعمون أنهم يؤسسون لمسرحنا قواعد تقوم على ممارسات اليونان نقاد ارتكبوا خطأ جسيماً. كانت وحدتا الزمان والمكان عند اليونان، كما نرى، مسألة ضرورية، لا مسألة اختيار، وأنا على استعداد اليوم لأن أبين أننا لو خضعنا لهذه القيود، فلا بد أن يكون خضوعنا مسألة اختيار، لا مسألة ضرورة، وسيوضح ذلك عندما نلقى نظرة إلى تكوين مسرحنا، الذي يختلف كثيراً عن تكوين مسرح اليونان... فيمكن أن يكون المشاهد... واعياً بأن الزمان والمكان الفعلين ليسا الزمان والمكان نفسيهما المستخدمين في التمثيل، ولكن تلك مسألة تأمل، وإذا استخدم التأمل نفسه يمكنه أيضاً أن يدرك أن جاريك Garrick ليس

الملك لير وأن المسرح ليس سفوح دوفر Dover، كما أن الضوضاء التي يسمعا ليست هي الرعد والبرق. باختصار، بعد أن يقاطع التمثيل المشاهد لبعض الوقت لا يسمى صعباً عليه أن يتخيل مكاناً جديداً أو زماناً مختلفاً عما في بداية المسرحية أو يتخيل كذلك نفسه في روما أو في فترة زمنية سابقة على تلك الفترة بألفي سنة (التراث النقدي *Critical Heritage*، المجلد الرابع) .

في السياق الحاضر، كان أكبر إسهام إنجليزي في نقد شكسبير - تمهيد صمويل جونسون لطبعته لمسرحياته (١٧٦٥) - أقل أهمية. فبالرغم من أن جونسون يعطى صوته للاعتراض على الوحدات المسرحية، فإنه تخلى عن الاحتكام إلى المشاركة الخيالية في الإيهام المسرحي التي اتضحت أنها مهمة للغاية عند المسرحيين والنقاد الشباب الذين عدّوا أنفسهم مجددين للتقليد الشكسبيري. ومال نقده في مواضع أخرى إلى التمسك بالمبادئ الكلاسيكية الجديدة الخاصة بالنقاء النوعي واللياقة والعدالة الشعرية التي كانت مهيمنة طوال الفترة التي كرس فيها نفسه لأعمال التحرير التي استمرت تلعب دوراً في النقد المسرحي - بجانب التجديدات العديدة - حتى نهاية القرن.

كان هيردر - مثل لسينج قبله - يهدف إلى تحرير الأدب الألماني مما اعتبره التآثير النقدي للتقليد الكلاسيكي، كما تم نقله عن المسرح والنقد المسرحي الفرنسي، وفعل ذلك في مقالة عن شكسبير (١٧٧١ - ١٧٧٣) لا يمكننا أن نعدّها نقداً مسرحياً أو نظرية مسرحية على نحو ملائم، حيث قال بأن شكل كل التجليات الثقافية - خاصة المسرح اليوناني القديم والمسرح الإلزابيثي بإنجلترا - يحدده بالضرورة مجمل الظروف التاريخية والثقافية والجغرافية التي ظهرت وتطورت فيها هذه التجليات. ويتم النظر إلى شكسبير اليوم باعتباره عالم جمال وصفيّاً في الأساس يستمد معاييرهِ من الظواهر التي كانت ماثلة أمامه في عصره. وكان إنجاز هيردر يتمثل في إتمام عمل أولئك النقاد المسرحيين الذين كانوا يخفون بسبطه التقليد الكلاسيكي الجديد طوال القرن الثامن عشر؛ وبذلك قدم منهجاً سمح بقبول أعمال شكسبير دون رفض المسرحيات العظيمة التي كتبها القماماء والتي عرفها هيردر وأعجب بها. وتم حجب هذا الإنجاز - على الأقل، على المدى القصير - من خلال الحماس الذي استجاب

به معاصروه الأصغر سناً لإعادة اكتشاف شكسبير والترويج له، وتمسكوا بأعماله باعتبارها نموذجاً بديلاً للتراجيديا البطولية.

فى البداية كتب جوته عن ميلاد شكسبير *Sum Schakespears Tag* (١٧٧١) ثم ننس فى كتابه ملاحظات حول المسرح، مقالة مفردة الشتاء تمتدح قدرة شكسبير الإبداعية وتؤكد على عبقريته فى إبداع شخصيات كاملة ومعقدة ومقنعة تعكس الطبيعة ولا تعكس مثلاً أعلى: "الطبيعة! الطبيعة! لا شىء طبيعى مثل طبيعية رجال شكسبير ونسائه"، هكذا قال جوته (٢٠). ثم تبع كلاهما النموذج الشكسبيرى - كما فهماه - بأن طوراً مسرحاً مناهضاً للآرسطية الشخصية فيه لها أولوية على الحدث، وفعل لننس ذلك مباشرة بأن قام باقتباس مسرحية كوريولانوس *Coriolanus* [لشكسبير] (١٧٧٥)، وفعل جوته ذلك بطريقة غير مباشرة فى مسرحيته جوتس فون برلينجن *Gotz von Berlichingen* (١٧٧٢)، إلا أن هذه اللامباشرة لم تمنع هيردر من أن ينتقده بأن شكسبير أفسده تماماً (٢١). وبعد ذلك بقرن من الزمان فعل شيلر الشىء نفسه فى مسرحيته الأولى اللصوص *Die Räuber* (١٧٨١)، التى عاودت فى تمهيدها الهجمات التى صارت مألوفة على الوحدات المسرحية وعلى أرسطو وباتو Batteux والمسرح الفرنسى الكلاسيكى الجديد، واستحضر فيها شكسبير لتسويغ تصويره للشخصيات المعيبة أخلاقياً على نطاق واسع.

كان ميل النقاد الألمان الشباب فى سبعينيات القرن الثامن عشر إلى النظر إلى شكسبير باعتباره قوة الطبيعة وإلى شخصياته باعتبارها مخلوقات طبيعية يتطور بثبات فى إنجلترا منذ منتصف القرن عندما بشر به جوزيف وارتون فى مقالاتيه عن مسرحية العاصفة ومسرحية الملك لير (١٧٥٣ - ١٧٥٤). كما أن هذا الميل تلقى قوة دافعة أخرى فى سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر فى كتاب توماس ويتلى Thomas Whately ملاحظات على بعض شخصيات شكسبير *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* (نشر عام ١٧٨٥) وكتاب وليم رتشاردسون تحليل فلسفى وإيضاح لبعض شخصيات شكسبير

(٢٠) Lessing, *Schriften*, VIII.

(٢١) Loewenthal, *Sturm und Drang*. انظر خطاب جوته لهردر فى يوليو ١٧٧٢.

**البارزة Philosophical Analysis and illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters (١٧٧٤)** وفوق كل ذلك كتاب موريس مورجان<sup>(٣٧)</sup> Maurice Morgann. ففي كتابه مقالة عن الشخصية المسرحية للسير جون فلستاف *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (١٧٧٧) الذي يقارب - نتيجة لنبرته الجذلة - أعمال معاصريه الألمان، يشرح مورجان في الدفاع عن شخصية فلستاف أمام اتهامه الأخلاقي بالجبن، كما لو كان له وجود مستقل خارج أحداث المسرحية، وفي العادة تم إيضاح مخاطر مثل هذا النقد بما فيه الكفاية، وسيتمثل أثره في توسيع فهم النظرات النفسية للكاتب المسرحي توسيعاً كبيراً. وبالطبع كانت شخصية هاملت هي الشخصية الشكسبيرية الرئيسية التي خضعت لهذا المنهج الجديد، حيث أدرج رتشاردسون فصلاً عن هاملت في كتابه المذکور أعلاه، وتلاه في ذلك هنري ماكنزي Henry Mackenzie وكتب مقالتين عن شخصية هاملت في مجلة المرأة *The Mirror* عام ١٧٨٠ قبل أن تصل الحلقة الأولى من هذا النقاش إلى ذروتها في ألمانيا من خلال الصورة الشهيرة التي رسمها جوته لهاملت باعتباره شجرة بلوط في زهرية نفيسة. دل كتاب نشأة قلهم مايستر *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (١٧٩٥ - ١٧٩٦) الذي يضم تفسير جوته لمسرحية هاملت على بداية فترة جديدة في النقد في كل من إنجلترا وألمانيا، فمن خلال محاضرات كولردج Coleridge في إنجلترا ومقالات فريدرش شليجل Friedrich Schlegel في ألمانيا كان للجمع بين رواية جوته ومسرحية شكسبير تأثير هائل على ظهور الحركة الرومانسية، ولكن جوته وشيلر انتحيا جانباً بعيداً عن هذا التطور لكي ينتجا خلال العقد الأخير من القرن مجموعة من الروائع المسرحية التي تميل إلى الأسلوب الكلاسيكي الجديد أكثر من ميلها إلى أسلوب شكسبير.

كانت الكتابات المسرحية الكبرى في كلاسيية فايمر Weimar Classicism هي كتابات شيلر إلى حد كبير، وهي تضرب بجذورها في شك معرفي من النوع الذي لم يرد عند

النقاد المسرحيين الأوائل، فهي تقدم تدعيماً نظرياً لأعماله نفسها أكثر من مساهمتها في التطور الأكبر للنقد المسرحي، إلا أنها ذات أهمية كبيرة في هذا السياق.

تسترشد نظرية شيلر المسرحية وتطبيقه لها في أعماله بنزعة مثالية مازالت منسقة، إلا أنها تتخذ شكلاً جديداً في أعماله التي كتبها في مرحلة نضجه ما بعد الكانطية، وبالرغم من أنه أصغر منا من الكتاب المسرحيين الأساسيين لمدرسة العاصفة والقصف فإنه قبل - في تمهيد مسرحية اللصوص - الإيمان - الذي تنبأه مرسية - بالارتباط بين الفن والعمل الاجتماعي، وما يترتب على ذلك من آثار ضمنية واقعية على التأليف المسرحي، وفي مقالة كتبها عام ١٧٨٥ بعنوان المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* مازال يصر على رؤية عصر التنوير للنمعة، تابعاً لسينج في المطالبة بمسرح قومي باعتباره مساهمة في تطوير الحياة العلمية البرجوازية، إلا أنه يضيف أفكاراً أكثر جدة عن دور الأدب المسرحي في تقديم تعليم في مجال البصيرة النفسية، ولكن مع حلول تسعينيات القرن الثامن عشر وكنيجة للصراع الطويل مع الفلسفة الكانطية وذلك الإحساس الذي أثر في الكثيرين من معاصريه لدرجة أن الإنسان الحديث يرى أن هناك خازوقاً أشعل نار الفتنة بين الإيمان والمعرفة، الفن والطبيعة، المثال والواقع، ومن ثم كان شيلر ينادي برفض المادة المعاصرة والأساليب الواقعية والعودة إلى المسرح الشعري والمعايير الأرسطية، وكان يطبق ذلك فعلاً في أعماله.

في سلسلة من المقالات بدأها عام ١٧٩٢ بمقالة بعنوان في مصدر الاستمتاع بالموضوعات التراجيدية *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* وتشمل مقالات في فن التراجيديا *Über die tragische Kunst* وفي السموم *Vom Erhabenen* (١٧٩٣)، قدم شيلر جوهر التراجيديا باعتباره صراعاً بين الطبيعة المعيبة - أي القهر الذهني أو النفس الذي يخضع له الرجال والنساء بطريقة غير مفهومة في العالم الواقعي للتجربة - والمقاومة الأخلاقية للمعاناة - أي الإمكانية الافتراضية لانتصار ذهن على الظروف المادية: السموم الذي يطمح إليه البطل التراجيدي عبارة عن الحفاظ على الذات

الأخلاقية أمام الهزيمة الجسدية. وشيلر الناضج - باعتباره منظراً للتراجيديا - يشتغل فى إطار فكرة راسخة لديه عما يجب أن يكون عليه الرجال والنساء، بالرغم من أنه يجب علينا أن نذكر أنه باعتباره مسرحياً ممارساً وعالم نفس مرتاباً لديه إحساس واضح بأنهم ليسوا كما يجب أن يكونوا عليه. ويترتب على ذلك أن يدعو فى مسرحيته الكلاسيكية الطابع عروس ميسينا *Die Braut von Messina* (١٨٠٣) إلى رفض جذرى للإيهام فى المسرح واستخدام أسلوب يوضح للمشاهد أن عالم المسرح صورة مباينة للعالم الواقعى. فجوقة المسرح اليونانى القديم - التى يعيد تقديمها هنا - تقوم بمثابة سور حى حول الحدث، ليؤكد على أن هذا الحدث منفصل تماماً عن الواقع العملى.

أثمرت المثالية الجذرية المتدفقة حيوية لهذه النظريات ثمارها فى مسرحيات تشكل اللب الكلاسيكى لرصيد المسرح الألمانى، ولكن فى النهاية يتضح أن الاتجاه الآخر فى النقد كان الأكثر إنتاجاً وإلهاماً، فتحول النقاد التقدميون - مثل المسرحيين المبتكرين - فى القرن التاسع عشر إلى نظرية دينرو فى المسرح ذى اللوحات المتغيرة باستمرار وخاصة إلى شكسبير.





## القصص النثرى: فرنسا

إنجلش شوالتر English Showalter

### الجدل في العصر الكلاسيكي: الراوية والنوفلا

#### مقدمة

شاع القصص النثرى بأنواعه المتعددة في فرنسا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، ويطلق دوماً على بعض ذلك القصص اسم روايات romans، وهى التسمية المتعارف عليها مقابل المصطلح الإنجليزي "رواية" novel؛ لذلك يبدأ تاريخ الرواية الفرنسية بأوائل العصور الوسطى، وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر حقق هذا النوع الأدبى genre شهرة ومكانة جديدة، ونجد بصدد الرواية فى فرنسا خطاباً نقدياً مهماً سبق عام ١٦٧٠ بكثير، فكانت الروايات خاصة روايات ديرفيه D'Urfé وجوميرفى Gomberville ولاكالبرنيد La Calprenède وجورج دى سكيديرى Georges de Scudéry ومادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry - تناقش فى الصالونات وفى التصديرات Prefaces التى يكتبها المؤلفون، وحتى فى كتابات العلماء والأكاديميين أمثال شابلان Chapelain وميناج Ménage وسجريه Segrais وبوالو Boileau وفيرتيير Furetiere وإويه Huet.

نجد اهتماماً مختلفاً، ولكن ذا أهمية مساوية، بنظرية وممارسة القصص Fiction فى المحاكيات الفرنسية لـ دون كيشوت Don Quixote لثربانتيس Cervantes (ترجمت عام ١٦١٤)، حيث قام كتاب مثل شارل سوريل Charles Sorel وبول سكارون Paul Scarron بمحاكاتها. وعرفت فرنسا النوفلا Novela كذلك عن طريق إسبانيا، والنوفلا جنس أدبى أقصر من الروايات البطولية heroic romans وأقل منها غرابة. وأكدت الترجمات والمحاكيات الأولى على محاكاة الواقع Verisimilitude فى الشكل الجديد، وفى كتابه نوفلات فرنسية Nouvelles Françaises (١٦٥٦) عبر سجريه بإيجاز عن مشكلة أساسية تواجه منظرى الرواية: "يُكمن الفرق بين الرواية Roman

والنوفلا Nouvelle في أن الرواية تتناول الأشياء كما يبتغيها اللباقة وعلى غرار طريقة الشاعر في التناول، أما النوفلا فينبغي أن تتال حظاً أوفر من التاريخ وتحاول أن تقدم صوراً للأشياء كما نراها تحدث في العادة أمام أعيننا، لا كما تتشكل في خيالنا<sup>(١)</sup>.

في ستينيات القرن السابع عشر، خبت الروايات البطولية الطويلة، بينما ازدهرت النوفلات، ويعد ذلك تغيراً في النوق صاحب العصر الذهبي للكلاسيكية الفرنسية French classicism، ونشرت ماري مادلين دي لافاييت Marie-Madeleine de Lafayette أميرة كليف La Princesse de Clèves (١٦٧٨) وحقت نجاحاً شعبياً فوراً، وما زالت تعد رائعة من الروائع الكلاسيكية. وتمثل مجموعة من الكتابات النقدية التي تتناول روايات لافاييت الطور الأول من أطوار النظرية الفرنسية في الرواية، وبالرغم من أن النظرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالممارسة، فإن مناقشتنا هنا متركز على الكتابات النظرية، أي المقالات والكتب التي تناولت هذا النوع الأدبي وتناولت تاريخ الرواية بقدر من التفصيل يمكننا من إلقاء الضوء على السياق الذي تمخضت عنه الأفكار.

### إويه: مبحث في أصل الروايات (١٦٧٠)

كان بيير دانيال إويه Pierre-Daniel Huet أكاديمياً لامعاً وعضواً في حلقة لافاييت Lafayette's Circle وأسقف أفراش Avranches، ويعد كتابه مبحث في أصل الروايات Tairté sur l'origine des romans أول تاريخ لهذا النوع الأدبي، ونشر مع زيد Zayde للافاييت، وحظى بمكانة كبيرة وطبع إحدى عشرة طبعة حتى عام ١٧١١ وهو العام الذي نشرت فيه آخر طبعة منقحة، وكان يهدف إويه ظاهرياً إلى تتبع أصول الرواية، مما اضطره إلى أن يعرفها ويناقش العلاقة بين الرواية والصدق أو الحقيقة، كما يناقش مغزى الرواية، علاوة على أن البحث عن الأصول تضمن بحثاً عن شرعية هذا النوع الأدبي، فبدون السوابق

القديمة، لم يكن للرواية نماذج أو قواعد. ومن هنا شرع البحث التاريخى لإيويه فى تقديم هذه النماذج والقواعد.

يعرّف إيويه الروايات بأنها "قصص متخيلة لمغامرات غرامية، مكتوبة نثرًا، ذات طبيعة فنية، تهدف إلى إمتاع القراء وتعليمهم"<sup>(٢)</sup>. والمتعة هدف ثانوى، فهى حيلة للتغلب على نفور البشر الطبيعى من التعليم الذى يمثل الهدف الأساسى، ويقدم إيويه الصيغة المعيارية لهذا النوع من التعليم فى: "إبراز مكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة"<sup>(٣)</sup>. ومن الواضح أن هذا التعريف فى مجمله ينبعث من حجتة النهائية بأن الرواية شكل من أشكال الملحة ويجب أن تتبع قواعد الملحة نفسها.

وبالرغم من أن إيويه يسلم بتخييل Fictionality الرواية ويختلف مع الأخلاقيين الذين يدينون الرواية قائلين إنها مجرد أكاذيب، فإنه ظل مهتمًا بعلاقتها بالصدق التاريخى، رافضًا فكرة "علاقات الأصول الوهمية للأمم"<sup>(٤)</sup>، وهاجم بحدّة أنيوس فيتربوس Annius Viterbus لتزويره التاريخ. باختصار، يجب على الرواية أن تعلن عن وضعها التخيلى ولا تحاكى الواقع بالقدر الذى قد يخدع الدارسين. علاوة على ذلك فالرواية مقيدة بمبدأ محاكاة الواقع وبالتالي لا يمكن قبول التخييل المحض فى الروايات العظيمة grands romans؛ لأنه من غير المعقول أن تغيب المآثر العظيمة عن وعى المؤرخين، وهكذا يضع إيويه النظريات الفرنسية للرواية فى إطار التقليد الأرسطى الذى يبرز الفرق بين التاريخ والشعر، ويميز إيويه بين الروايات العظيمة والروايات الكوميدية romans comiques أمثال دون كيشوت؛ ففى الروايات الكوميدية يمكن قبول التخييل المحض، ونتيجة لأن إيويه كتب كتابه قبل موجة القصة القصيرة nouvelle، فإنه تجاهل هذا النوع الأدبى الجديد، إلا أنه لم يراجع حجتة فى الطباعات اللاحقة، ومن المحتمل أنه اعترض على القصة القصيرة بصفتها تاريخًا مخادعًا من وجهة نظره.

Huet, *Lettre-traité*. (٢)

نفس المصدر. (٣)

نفس المصدر. (٤)

يحدد إويه المصدر الأولى للرواية في "الشرق" فيما قبل التاريخ (شمال أفريقيا، وشرق حوض البحر المتوسط، والشرق الأوسط)، فمن هذا الشرق انتقلت في النهاية إلى الإغريق الذين حسنوها ونقلوها لروما، إلا أن هذا النسب الخطي مجرد تاريخ من التواريخ العديدة للمماثلة، فيرى إويه أن الرغبة في المعرفة رغبة علمية، ولكن اكتساب المعرفة الصحيحة صعب، ومن هنا نجد أن الميل للاعتماد على التخيل موجود في كل مكان، ولا يوجد أي مبرر للشك في أن الروايات الفرنسية والألمانية والإنجليزية وليدة المنطقة: "فليس لها مصدر آخر غير التواريخ المملوءة بالأكاذيب التي ألقت في عصور سحيقة نقشى فيها الجهل... وهذه التواريخ تمزج الحقيقة بالكذب اللذين قبلتهما الشعوب شبه البربرية، وبالتالي جرو المؤرخون على تأليف التواريخ الخرافية المحضنة التي يطلق عليها اسم روايات"<sup>(٥)</sup>.

لا يبدى إويه اهتماماً نقدياً بروايات العصور الوسطى إطلاقاً، رغم رواجها في كل أنحاء أوروبا؛ ذلك لأنها تدين بنجاحها لضعف القراء الذهني، وربما كان الحكام [جمع حكم] المجيدون أندر من الروائيين المجيدين والشعراء المجيدين<sup>(٦)</sup>. ثم ينتقل إويه إلى التراث الملحمي الذي أعاد اكتشافه، أو بالأحرى ابتكره للرواية: "تمى الإغريق... فن الرواية، فمن شكلها الفج غير المصقول عند المشاركة، منحوها شكلاً أفضل، وأخضعوها لقواعد الملحمة، وصبوا أجزاءها المتناثرة غير المنظمة التي كانت تتكون منها الروايات قبلهم في قالب متناسق كامل"<sup>(٧)</sup>. ولكن في النهاية لا يجد إويه إلا سبعة روائيين يلتزمون بالنسق الهوميروسي، ولا يمثلون إلا قدرًا طفيفاً من التراث.

تخفى سعة اطلاع إويه قللاً دائماً على المكانة المعرفية لهذا النوع الأدبي، كانت له تحفظات حتى على روايات القرن السابع عشر التي افكتت بنموذجه ونالت إعجابه، ويرجع التالف الفرنسي في هذا المجال إلى تأثير النساء. ولكن النساء كرسن أنفسهن للرواية، مع ازدياد التاريخ حتى يخفين جهلن به، ولكي يرضى الرجال النساء، اقتنوا بهن. يأسف إويه:

(٥) نفس المصدر.

(٦) نفس المصدر.

(٧) نفس المصدر.

"سبب وجيه أدى إلى نتيجة سيئة للغاية، ولّد جمال الرومانسات romances عندنا احتقارا للفنون الجميلة، وكما أن الجهل أدى إلى مولد الرومانسات، أدت الرومانسات إلى مولد الجهل من جديد"<sup>(٨)</sup>.

برغم تحفظ إويه ونخبويته وكرهه للنساء، فإنه كان متخوفاً من الجهل، لا من ضعف الأخلاق، وانتهى إلى أن دافع دفاعاً مستميتاً عن هذا النوع الأدبي، وبعد أن استشهد بهجمات نقدية على الروايات: "تقضى على الإيمان الديني، وتولد العواطف المحرمة، وتقسد الأخلاقيات"، يقر بأن مثل هذه الأمور يمكن أن تحدث، ولكنه يقول إن الأذهان الشريرة تستخدم كل شيء في الشر، كما يسلم بأن بعض القراء يشوهون نهاية الصيغة، ولكن "سبب هذا الخلل لا يكمن في العمل، بل في الميل الفاسد عند القارئ". ويذهب إلى أن الشباب في حاجة لأن يعرفوا شيئاً عن الحب، وأن التجربة تدل على أن "من لا يعرفون الكثير عن الحب" هم "الأكثر عرضة" و"الأكثر جهلاً" وهم عرضة لأن يغرر بهم بسهولة"<sup>(٩)</sup>. علاوة على أن الروايات "معلومات صامتات" تؤهل الشباب للمجتمع.

بالرغم من علو شأن إويه، لم يكن له تأثير مباشر كبير في مستقبل الرواية بعده، ويرجع ذلك إلى أن علم الأدب Poetics عنده مستقى من نوع أدبي فرعي sub-genre كان قد احتضر بالفعل، ألا وهو الرومانس البطولية heroic romance، وأسس تأريخه لهذا النوع الأدبي على تراث ملحمي مختلف، فأخضع الرواية لقواعد الملحمة حل المشكلة المعرفية بأن أقام تمييزاً حاداً بين القصص Fiction والتاريخ، وقدم قواعد مألوفة للالتزام بهذا التمييز، ولكن حتى الملحمة نفسها استخدمت التاريخ، ولا يمكن التغاضي عن علاقتهما الإشكالية بسهولة.

(٨) نفس المصدر.

(٩) نفس المصدر.

## فلنكوير: رسائل حول أميرة كليف، ١٦٧٩

بعد سنة من نشر أميرة كليف، نشر أديب قليل الشأن، يدعى جان باتيست دى فلنكوير Jean-Baptiste de Valincour، كتاباً نقدياً مجهول الاسم عنها، يتكون من ثلاث رسائل موجهة إلى "المركز"، ويتناول كل خطاب جانباً مختلفاً من جوانب الرواية: السلوك *conduite*، والعواطف *sentiments* (النفسية والأخلاق)، والأسلوب، ويتتبع كل جانب من بداية الرواية حتى نهايتها، معلقاً على أجزائها، ولا يطرح فلنكوير تأويلاً متماسكاً، فالرسائل ترمى إلى توليد محادثات بين أصدقاء كاتبها، والخطابان الثاني والثالث أقل جاذبية من الخطاب الأول، فالخطاب الخاص بالأسلوب يتكون بوجه عام من مجموعة اعتراضات ثقافية، والخطاب الخاص بالعواطف يكرر بتقاهة عدداً من الموضوعات التي تم تناولها في الخطاب الخاص بالسلوك، حيث يقدم فلنكوير أهم إسهاماته: تتعاقب المشاهد الأساسية على توليد تعاطف القارئ، تكمن مصادر التعاطف في محاكاة العمل للواقع *Verisimilitude* وفي بنيته، التصميم الكلى للرواية يبرر انتهاكات الدقة التاريخية والمعقولة النفسية، ليست الملحمة النموذج المناسب، استطرادات الحدث خطأ ويجب أن يكون الحدث متحداً على نحو أكثر تماسكاً.

يتمثل معيار الحكم الذي يصر عليه فلنكوير في الصديق النفسى والقوة العاطفية للمشاهد. فيقول عن انجذاب الأميرة في البداية للدوق: "يعبر ذلك بطريقة رائعة عن طبيعة بعض الأحاسيس التي تتشكل في صدرنا، ونخفيها عن أعز أصدقائنا ونحاول أن نخفيها عن أنفسنا، خوفاً من أن نضطر إلى مقاومتها"<sup>(١٠)</sup>. وبعبارة مماثلة يدافع عن المشاهد التي تسمح فيها الأميرة لنمور Nemours أن يسرق صورتها وتذكر فيها أن قصة اعترافها انكشفت. وحتى الاعتراف الجلى يبدو مبرراً نتيجة للمواقف الجذابة التي تتبع من ذلك، ولكن يضيف

فلنكور: "لن تكون أقل إمتاعاً لو كانت أقل إحكاماً. هذه المسألة لا تشبه المغامرة العظيمة كثيراً"، وأعترف أنه فيما يتعلق بالتاريخ، تهزنى محاكاة الواقع أكثر من أى شىء آخر"<sup>(١١)</sup>.

كما قال جيرار جينيت Gérard Genette، يرسم فلنكور خطوط علم اقتصاد فى المعقولة السردية. فانتهاكات مبدأ محاكاة الواقع خسارة، لكن يمكن تعويضها من خلال المكسب. يدين فلنكور اللقاء الفاضل بين الدوق والأميرة قرب النهاية؛ لأنه جزئياً غير ممكن، والأهم من ذلك أنه "عديم القيمة". وعندما يتطرق لموت الأمير، يبدى الملاحظة التالية: "يلوم البعض مؤلفاً ما على أنه جعل بطلاً ما يموت موتاً مبكراً، دون أن يخمنوا الأسباب التى جعلته يفعل ذلك، ولا الهدف الذى سيحققه الموت فى باقى القصة"<sup>(١٢)</sup>.

هناك ثلاثة أصوات فى الخطاب الأول: "فلنكور" الذى يدافع عن محاكاة الواقع والتماسك البنائى، سيده تدافع عن الأخلاق واللباقة، وشخص متحلق يدافع عن القواعد الملحمية "بتلك الدرجة من الغزارة التى لا يمكن للعلماء أن يتخلصوا منها"<sup>(١٣)</sup>، ويكرر المتحلق مبادئ فلنكور، خاصة تلك المبادئ المتعلقة بالاستخدام المناسب للتاريخ، ويجادل "فلنكور" بأن العمل يتمتع رغم عيوبه؛ ولذلك لا يحق لنا أن نركز على صدقه التاريخى، ولكن المتحلق يقارن الرواية بالحفلة الموسيقية التى لا تتناغم فيها بعض الأصوات، ويطالب بالالتزام الصارم بالقواعد.

ينتهى الخطاب أن العالم ليس مصيباً على الدوام، ولا مخطئاً على الدوام. ثم نجد خطابين يمزجان بين المدح والقدح، وليس من الإنصاف أن نأخذ آراء المتحلق على أنها آراء "فلنكور"، كما فعل البعض. على العكس، التقييم الحساس لـ"فلنكور" وتحليله النكوى للإبداع وذلك التعليق التفصيلى يكشف عن نظرية جديدة فى طريقها للظهور ترفض النموذج الملحمى، وتؤكد على تصديق القارئ للقصة وتعاود الشك فى العلاقة بين التخيل والتاريخ.

(١١) نفس المصدر.

(١٢) نفس المصدر.

(١٣) نفس المصدر.

## شارن: محاورات حول نقد أميرة كليف، ١٦٧٩

فى غضون شهر نشر الأب جان أنطوان شارن Jean-Antoine Charnes كتاباً ليدهش فلكور، ظاناً أنه العالم النحوى الشهير بوهور Bouhours. وهذا الظن الخاطئ جعل شارن يسيء توجيه بعض ملاحظاته. علاوة على أن شارن يناقش فلكور نقطة بنقطة، مركباً تفكك المنهج المتفرق لفلكور. وأخيراً، من الصعب علينا أن نؤكد سلامة العمل أكثر من أن نشهر بعيوبه. ويوجه علم، تعدّ محاورات شارن أقل جاذبية للقراء من رسائل فلكور.

يبرز شارن موضوعاً متطوراً عند فلكور، ورغم الجدل الخلافي حول هذا الموضوع، وهو أن أميرة كليف نوع جديد من الأدب، فهو ليس ملحمة حديثة، ولا تاريخاً منحنطاً، بل "هى نوع أدبي ثالث يبتكر فيه الكاتب موضوعاً ما أو يتخذ موضوعاً غير معروف على نطاق واسع ويعلى من قيمته بإشارات تاريخية تدعم مصداقيته وتثير فضول القارئ واهتمامه"<sup>(١٤)</sup>. ولا يحدد اسم هذا النوع الأدبي على وجه التحديد، فيستخدم مصطلحات القصة البطولية *histoire galante*، والقصة القصيرة *petite histoire* والنوفلا القصيرة *petite nouvelle* بالتناوب، ويستخدم مصطلح الرواية *roman* من آن لآخر، ولا ينتاب شارن أدنى شك ولا تردد حول اللبس الناتج من أعمال النوع الثالث: "إنها نسخ بسيطة وصادقة من التاريخ الحقيقى، وفى الغالب تشبه كثيراً لدرجة أنها تؤخذ على أنها التاريخ نفسه"<sup>(١٥)</sup>. كما أنه يعتق حداثة *modernism* تامة: "إن يسوء إنتاج شعرائنا إذا نفصوا أيديهم من القدماء الذين استنفدت موضوعاتهم تماماً فى الوقت الحاضر، وقدموا لنا أبطالاً من عصرنا"، "على القواعد أن تؤقلم ذاتها على الذوق الرفيع لقرن مثل القرن الذى نعيش فيه"<sup>(١٦)</sup>.

يتفق شارن بوجه عام مع فلكور فيما يتعلق بأفضل عناصر أميرة كليف وفى مبررات هذا التقصيل؛ يعتقد القراء أن المشاهد حقيقية، ويشعرون كأنهم يعيشون فيها، وينفعلون بها،

(١٤) Charnes, *Conversations*.

(١٥) نفس المصدر.

(١٦) نفس المصدر.



ويرجع كلا الناقلين هذا الأثر إلى التصوير الصادق للموضوعات المألوفة وكلاهما يعد الحوار نمونجا أسلوبياً مناسباً، كما أن كليهما يرى أن وظيفة اللغة تتمثل فى التوصيل الواضح، وفى حالات محددة ينكر شارن وجود الغموض الذى أريك النحوى عند فلنكور. يتمثل مبدأ شارن الجمالى فى الكلاسية الفرنسية الخالصة: "من السهل علينا أن نختصر بأن نحذف النصف، فالقضية تتمثل فى أن نختصر ومع ذلك نعبّر عن كل شىء، كما فعل المؤلف باقتدار"<sup>(١٧)</sup>، إلا أن حماسه للقصة القصيرة يؤدى به إلى موقف حدائى تقدمى.

### دى بليزير: آراء فى التاريخ، ١٦٨٣

مازال دى بليزير Du Plaisir شخصية مجهولة، فلا تعرف عنه إلا أنه مؤلف نوفلا Nouvelle، ومبحث عنوانه الكامل هو آراء فى الآداب والتاريخ وبعض الآراء المتواضعة فى الأسلوب *sur le style*. ويبدأ القسم الخاص بـ "التاريخ" ببيان أن قواعد كتلة تاريخ حقيقى قليلة، لذلك يناقش المؤلف القصة البطولية *histoire galante* ويوضح أنها تتشابه مع التاريخ الحقيقى وتختلف عنه فى أن. ثم يلى ذلك "شعرية *poetics* للنوفلا *nouvelle*"، التى أصبحت الشكل القصصى المائد. ولا يقدم دى بليزير أفكاراً جديدة، وتكمن إضافته فى أنه وفق بين البيانات النظرية وممارسات الكتاب فى مقالة موجزة.

فى الفقرات الأربع الأولى، يستخدم دى بليزير أربعة أسماء مختلفة لهذا النوع الأدبى: "القصة البطولية" *histoire galante*، و"القصة القصيرة" *petite histoire*، والنوفلا *nouvelle*، و"الرومانس الجديدة" *nouveau roman* ليميزها عن "الرواية القديمة" *ancien roman* و"الخرافة *fable* ذات الأجزاء العشرة أو الاثنى عشر" من جهة وعن التاريخ الحقيقى *histoire veritable* من ناحية أخرى، ويقول دى بليزير إن النوع الألبى الجديد "حطم" القديم، ويصف النوع الجديد أنه قصير، ذو حدث أساسى وحيد، يخلو من الاستطراد،

وإطار الأحداث setting ليس بعيداً في الماضي ولا بعيداً في المكان، ولا تقوم الشخصيات كاتمة السر confidants بالسر، ولا يبدأ الحدث في منتصفه *in medias res*، ويقوم مبدأ محاكاة الواقع على القابلية للتصديق، لا على الوقائع التاريخية.

تؤدى النقطة الأخيرة إلى تناقض ظاهري، وهو أن التاريخ يمكن أن يسرد أحداثاً أغرب من أحداث القصص *fiction*؛ لأن التاريخ يتناول أحداثاً حقيقية، بينما يكمن جمال للقصص في قدرته على جعل الحدث غير الحقيقي يبدو حقيقياً، وتُعظم قيمة القصص، في نظر دي بليزير، إذا كان الحدث غريباً. وكل من نوعي الروايات، الجديد منها والقديم، يسعى لأن يمتع القارئ من خلال اختراع الحوادث وثبات الشخصيات ونبل الأفكار ولياقة المشاعر، وتتجح النوفلا نتيجة لألفتها وصدق مواقفها على كل شخص.

يقدم دي بليزير دليلاً عملياً لكتابة النوفلا، بالرغم من أنه ينكر أية نية للتشريع، فيجب على المؤلف أن يبدأ بتحديد موقع الأحداث ويقدم الشخصيات ويبرز السمات الفردية لكل شخصية ويحجم عن التفاصيل الجسدية، ويجب أن تتكشف الشخصيات الرئيسية من خلال مآثرها، لا من خلال صورها، ويحبذ ألا تقطع المشاهد عشوائياً، ويجب أن تكون البواعث قابلة للتصديق. ويمكن للمؤلف أن يسرد ما يدور في ذهن بشرط ألا يستخدم أسلوب المناجاة الفردية التقليدية، والحوارات مهمة، ويجب أن يكون الأسلوب طلقاً تلقائياً، ويمكن أن يكون أكثر تحرراً من الأسلوب الأدبي المعتاد، ويتسارع الحدث قرب النهاية، ويجب أن تنتهي القصة بموت العاشقين أو وصالهما، ولها مغزى أخلاقي واضح يقوم على العدالة التوزيعية [عقاب الشر ومكافأة الخير].

يتعلق المبدأ الأهم عند دي بليزير بموضوعية المؤلف، فينظر إلى الروائي على أنه مؤرخ؛ لذلك يحرم عليه أن يعبر عن رأيه بأي شكل كان: لا سخرية، لا نصائح أخلاقية، لا سياسة، لا أقوال مأثورة، ولا تأملات عامة تضاف للوصف أو للسرد<sup>(١٨)</sup>. وأخيراً يبدو دي بليزير مثل فلوبيير Flaubert ويذهب إلى أن الموضوعية وعدم التحيز أمر واجب فيحرم

"حتى إضافة بعض نعوت الإطراء إلى اسم ما، مهما كانت سهولة تبرير ذلك... فلا نقول عن الملك مثلاً هذا الأمير العظيم" (١١).

لم يُعدّ طبع عمل دى بليزير بعد عام ١٦٨٣، وظل اسمه طى النسيان ولم يحتج به أحد، ومع ذلك تظهر مقالته مستوى الجاذبية والإتقان الذى وصلت إليه المناقشة النظرية للقصص فى أواخر القرن السابع عشر، فلقد كان دى بليزير دقيقاً فى وصف حالة هذا النوع الأدبى كما مارسه لافايت Lafayette وغيرها، مشكلاً علاقة حرة وحديثة بين الرواية والواقع، ولكن القلق حول دور الروائى كمؤرخ لم يتوقف. فى الحقيقة، توجه الروائيون باطراد إلى الأنواع السردية التى تقوم على ضمير المتكلم - المذكرات المختلقة fictitious memoirs، والرحلات المتخيلة imaginary voyages وروايات المراسلات letter-novels - مما أساء إلى علماء أمثال بيير بيل Pierre Bayle فى سعيهم لتأسيس منهج علمى للبحث التاريخى.

**الجدل فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، حظر الروايات والصيغة الأخلاقية**

### مقدمة

حدثت طفرة إبداعية غير عادية فى القصص النثرى قرب نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ازدهرت الأنواع الأدبية القديمة كما انتشرت أنواع جديدة: حكايات الجان fairy tales والحكايات الشرقية Oriental tales وكذلك القصص المروية بضمير المتكلم first-person narratives ومن الواضح أن حلم إويه بتعريف الرواية وتقنيها لم يتحقق، وبالرغم من نشاط الروائيين فى كتابة الروايات، لم تكن هناك كتابات نظرية ونقدية كثيرة يعتد بها حتى ثلاثينيات القرن الثامن عشر. كتب بوالو Boileau حوار أبطال الرواية Dialogue des héros de roman (نشر عام ١٦٨٨، وأعيدت طباعته عام ١٧١٠)، ويركز هجومه على نوع من الرواية roman كان قد بار عند الكتاب، بالرغم من رواجه عند

القراء، يعدّ هوس تليماك *Télémacomanie* للأب فيدي Abbé Faydit (١٧٠٠) إرصاصاً بما ساد في قادم الأيام، وينين تليماك *Télémaque* (١٦٩٩) لفنلون Fénelon إدانة عنيفة، ويذهب فيدي إلى أن التأملات الأخلاقية القليلة لا تعوض الأوصاف الخليعة، ويقول إن الكنيسة يوماً "اعتقدت أن الروايات والروائيين أشد ضرراً وإجراماً من الكتب المليئة بالمهرطقات ومن المهرطقين أنفسهم" (٢٠).

أخيراً، بدأت الدوريات النقدية تزدهر، فبدأت دورية مركير جالان *Mercur* *gallant* في النشر عام ١٦٧٢، وعام ١٧٠١ بدأ اليسوعيون في إصدار مذكرات تاريخ العلوم والفنون الجميلة - *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* المشهورة باسم مذكرات تريفو *Memoires de Trévoux*. وعام ١٧١٣، بدأ مجموعة من الأدباء في هولندا بإصدار المجلة الأدبية *Journal Littéraire*، وبأواخر العشرينيات من القرن الثامن عشر، بدأت هذه المجلة في مراجعة الروايات بانتظام، كما أن عدداً كبيراً من الدوريات قصيرة العمر اشتملت على مراجعات وتعليقات. ومن الصعب علينا أن نؤلف تصوراً متماسكاً للرواية من هذه الصحافة: في معظم الأحيان، قام المراجعون بتطبيق المعايير الكلاسيكية لمحاكاة الواقع *verisimilitude* واللياقة *Propriety*، وفي الغالب وجدوا أن الرواية تفتقدهما، كما وجودها تهدد المجتمع والأخلاق والذوق والفهم المناسب للتاريخ.

فشل الكتاب الذين كانت لهم مساهمات في كتابة القصص في أن يناقشوا القضايا النظرية أو عجزوا عن مناقشتها. قام الأب ديفونتين Abbé Desfontaines بترجمة رحلات جليفر *Gulliver's Travels* عام ١٧٢٧، لكنه لم يحاول تبرير نظرية للفتازيا Fantasy أو قصص الخيال العلمي *science fiction*، كما لم يفعل ذلك فولتير Voltaire عندما بدأ يكتب للرواية قرب منتصف القرن. وكتب كريبيون Crébillon حكايات "شرقية"، وحكايات الجان، ورواية رسائل *Epistolary novel*، لكن تصديراته تتناول دوماً موضوع الأخلاقيات التقليدي، ولم تتطرق إلى السمات الخاصة لهذه الأنواع الأدبية وقضاياها. أما أوبيردى لاشينيه دويوا Aubert de la Chesnaye des Bois الذي ترجم رواية باميل *Pamela*

لأول مرة عام ١٧٤١، فقام - مثل بريفوست Prévost الذى ترجم رواية كلاريسا *Clarissa* عام ١٧٥١ ورواية السير تشارلز جرانديسون *Sir Charles Grandison* عامى ١٧٥٥ و ١٧٥٦ - بتناول بعض أكثر الجوانب أصالة باعتبارها قضايا وكَيْف رتشاردسون Richardson على الذوق الفرنسى. حظيت الروايات الإنجليزية بشعبية كبيرة فى فرنسا، ولا تختلف المحاكيات العديدة كثيرًا عن الذوق الفرنسى المعيارى، اللهم إلا فى أسماء الشخصيات، وبرغم التقليد القوى فى روايات الرسائل *letter-novels* الذى يرجع فى الزمن إلى رسائل برتغالية *Lettres portugaises* (١٦٦٩) لجويراج Guilleragues وتمتد حتى علاقات خطرة *Liaisons dangereuse* (١٧٨٢) للكلو Laclos وما بعدها، فإن المؤلفين والنقاد لم يهتموا كثيرًا بخصوصية المراسلات القصصية، وأدرجوا روايات الرسائل تحت القضايا العامة لمحاكاة الواقع والأخلاقيات.

## هجوم الأخلاقيين

شدت الهجمات على الروايات لأسباب أخلاقية فى القرن السابع عشر، إلا أن اتجاه إويه المتسامح تفوق، بالرغم من أنه تقويض شرط أساسى من دفاعه. فبالنسبة لإويه، كانت الرواية تخيلاً معترفاً به، وتبدو حقيقية *vrai* فى مقابل الواقع *reel*، فى الاستخدام الفرنسى العادى كما فى الاستخدام الإنجليزى، ففى الجدل النقدي ارتبطت كلمة حقيقى *vrai* - كما فى محاكى الواقع *vraisemblable* - بالمفاهيم المجردة لما كان ممكنًا، *possible*، بينما أشارت كلمة الواقعى *reel* للأحداث الفعلية التى تثبتها الوثائق الموثوق بها، وحتى نكون واضحين هنا، سنستعمل فى هذه المناقشة المصطلحين الإنجليزيين "الحقيقى" *true* والواقعى *real* دوماً للدلالة على هذا التباين. بالنسبة لإويه، يمكن للروائيين الذين يعملون فى فجوات وظلال الواقع التاريخى أن يتقادوا التزام المؤرخ بسرد الوقائع الحيرة والكريهة، ويركزوا على الحقيقة *truth* التى تسمو بالأخلاق والروح، ولكن الكتاب وجدوا أن محاكاة الواقع المجردة عند إويه لم تمتع القراء بقدر استمتاعهم بالقابلية العملية للتصديق التى لا تعتمد على وثائق يمكن التحقق من صحتها، بل على الملاحظة الدقيقة لأنماط الشخصيات والمواقف

المألوفة. وعادت المادة المفسدة غير اللاتقة التي طردتها اللياقة من الرواية القديمة للظهور مرة أخرى في أشكال عديدة للرواية الجديدة، واشتد تحذير فيري من تليماك وهجومه عليها، ووصلا إلى مستوى الأزمة في ثلاثينيات القرن الثامن عشر.

كان عقد الثلاثينيات من القرن الثامن عشر عصرًا ذهبيًا للرواية الفرنسية، فوصل العديد من الكتاب الكبار - ليساج Lesage، وبريفو Prévost، وماريفو Marivaux وكريبيون الابن Crébillon fils - إلى قمة نضجهم الفني، وكان متوسط عدد الروايات الجديدة ١٢ رواية في السنة من عام ١٧٠٠ حتى عام ١٧٢٩، ومن عام ١٧٣٠ حتى عام ١٧٣٩، بلغ المتوسط السنوي ثلاثًا وعشرين رواية، وهو ضعف المعدل السابق تقريبًا. وصاحبت هذه الروايات كتابات نقدية نامية، كما اشتملت العديد من الروايات على تصدير تبريري، وحرر بريفو وديفونتين Desfontaine دوريات أبدت اهتمامًا منتظمًا واسع الاطلاع بالروايات. وداخل الروايات نفسها، تبارى المؤلفون، وكل منهم يحاكي الآخر ساخرًا متهمًا وينتقد، كما ظهرت مجموعة من المقالات النقدية: في استخدام الروايات *De l'usage des romans* (١٧٣٤) للنجليه دي فرنوى Lenglet - Du Fresnoy وأطروحة في القصص *Discours sur les nouvelles* لدارجن D'Argens في كتابه قراءات مسلية *Lectures amusantes* (١٧٣٩)، وكلاهما يدعم الرواية، ويعارضهما كتاب التاريخ المبرر ضد الروايات *L'Histoire justifiée contre les romans* (١٧٣٥) للنجليه دي فرنوى، وخطبة عن الروايات *On Novels* لبوريه (١٧٣٦). لكن هذه الكتب تقتقد لوضوح وأصالة الأعمال الأربعة التي صاحبت صعود القصة القصيرة *Nouvelle*، وبدلاً من أن تناقش هذه الأعمال على حدة، من المفيد أن نجتمع المواقف في جدل مستقطب، وندمج بعض الأعمال التي طورت الجدل بعد عام ١٧٤٠، مثل رسائل ممتعة ونقدية حول الروايات بوجه عام *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (١٧٤٣) لأوبير دي لاشينييه دوبا، وأطروحة حول الرواية *Discours sur le roman* (١٧٤٥) وتصديرات أخرى لباكيلار دارنو *Baculard d'Arnaud*، مناقشات حول الروايات *Entretiens sur*

*les romans* (١٧٥٥) للأب جكان Abbé Jaquin، ومقالة حول الروايات *Essai sur les romans* (١٧٨٦) لمرمونتل.

أثبتت الدراسات حديثة العهد، خاصة أعمال جورج ميه Georges May وفرانسواز فيل Françoise Weil، أنه في عام ١٧٣٧ أوقفت الحكومة الفرنسية في صمت التصريح بنشر الروايات، وبالتالي حظرت هذا النوع الأدبي تمامًا، ويبدو أن مستشار فرنسا داجسو Daguesseau هو الشخصية السياسية المسؤولة عن ذلك، ويذهب ميه إلى أن النقاد المعادين هم الذين تسببوا في الحظر، وكان لملوكهم هذا تأثير كبير في هذا النوع الأدبي. أما فيل فتذهب إلى أن الحجج الأدبية كانت مجرد ذرائع في حملة سرية لفرض تحكم أشد صرامة. على أية حال، حدث جدل حامي الوطيس وشغل النقاد لعدة عقود من الزمن. تمثل الموعدة Sermon التي ألقاها اليسوعي بوريه Porée باللاتينية في كلية لويس الأكبر Collège Louis-le-Grand في ٢٥ فبراير ١٧٣٦ الجانب السلبي، وبعد عدة أسابيع لخصت محفوظات تريغو *Memoires de Trévoux* حجج بوريه: "من خلال العدوى تفسد [الروايات] كل أشكال الأدب التي ترتبط بها بأية صورة من الصور ومن خلال غزارتها تقضى على تذوق الأدب الجيد، حتى تذوق الأجناس الأدبية التي لا ترتبط بها بأي رباط... فهي تفسد الأخلاق بطريقتين: بخلق تذوق للرذيلة، وبالقضاء على بذور الفضيلة"<sup>(٢١)</sup>.

تتمثل حجة بوريه الأكثر أصالة في أن غزارة الروايات السيئة تقضى على تذوق الأدب الجيد. إن إدراك زيادة في عدد الروايات التي تم طبعها إدراك دقيق وتجعل حجة بوريه نجاح الروائيين ينقلب عليهم. واشتكى بعض النقاد من أن قوى السوق وحدها هي التي تملأ الذوق الأدبي، كتب الكتاب ونشر الناشر آى شئ يمكن أن يحقق مبيعات كبيرة، لا ما يحسن ذهن القارئ ونفسه، وتم الاستشهاد بالجمهور المزعوم من النساء والأطفال والغداير لإثبات تقاهة هذا النوع الأدبي وسطحيته. وعلى ما يظن أثبتت تنوع الأنواع القصصية صحة هذا الاتهام، فبخلاف الأدب العظيم، حققت الروايات رواجًا مؤقتًا ثم غرقت في النسيان.

ويشبه تخوف بوريه من أن تقسد الروايات الأنواع الأدبية الأخرى حرص إويه على التفريق بين القصص والتاريخ، ولكن اكتشاف الروائيين لأنواع أدبية مثل المذكرات التخيلية والرحلات الوهمية *imaginary voyage* أثار المشكلة من جديد على نحو ملح. علاوة على ذلك، نتيجة لأن إويه كان متشددًا فى ضرورة الالتزام باللياقة، أزعجته بعض الشخصيات التى رسمها الكتاب "الواقعيون" - رجال كنيسة منافقون، سياسيون فاسدون، ممثلات يضاجعن كل من هب ودب، قوادون غير مباشرين، حوذيون أجلاف، بقالون سوقيون، لصوص، حتى عاهرة ووجد كما سمي مونتسكيو Montesquieu بطلى مانون *Manon*.

وجهت معظم الانتقادات العنيفة المتواصلة للتصوير الشائع آنذاك للحب، وحتى قصص الحب التى تهدف إلى التنقيف مثل تليماك وأميرة كليف حامت حولها شبهات الإغواء وفقدت طهارتها، وأية صورة للعاطفة المتقدمة وجهت إليها تهمة إثارة رغبة مذنبية فى صدر القارئ. ومن وجهة نظر النقاد المعادين، أصبحت الرواية مدرسة للفاسقين، وقرن جكان بين تهمة المجون وعدم التدين، وعام ١٧٥٥ بعد طوفان الحكايات الإباحية والهجائية فى أربعينيات القرن، كانت عنده مبررات كافية لشكواه هذه بالرغم من أن هذا الاتهام وجه قبل ذلك بسنوات للروايات الجادة مثل كليفلاند *Cleveland*. وكان هناك اتهام آخر، وهو أن الروايات تهدد المجتمع والدولة؛ لأنها تسخر من الأشخاص الواقعيين تحت اسم القصص.

باختصار، زعم الأعداء أن ممارسة الروائيين حولت هذا النوع الأدبى إلى وسيلة للطعن والتخريب، وبوجه عام نفى الكتاب أنفسهم أية نوايا عدوانية من جهتهم، إلا أن الهجمات تصف قصص ذلك الزمان أفضل بكثير من دفاعات المؤلفين، فبالنسبة لخصومها تشكك الرواية دومًا فى القيم المتعارف عليها، كما أن قصص السلوك الإجرامى المنغمسة فى الميزات تشتمل على قوة إغوائية أكبر من التوزيع التقليدى الذى يتأخر طويلا فى الغالب للثواب والعقاب فى حل العقدة *dénouement*. علاوة على أن ما يقوم به معادى الرواية من تصوير اتهامى لهذا النوع الأدبى يشبه كثيرًا المنهاج الذى دعا إليه العديد من المنظرين اللاحقين: وسيلة للطعن والتخريب هى بالضبط ما يريد العديد من قراء القرن العشرين أن تكونه الرواية، سواء كان ذلك تم بالفعل أو سيتم.



## مراقبة الدفاع

عندما ننقل إلى المدافعين عن هذا النوع الأدبي، نذهل عندما ندرك أنهم يسلمون بمعظم اتهامات خصومهم، ويرفض صديق ظاهري مثل لنجليه دي فرنوى الروايات الجواللة<sup>(١)</sup> *genre picaresque* جملة وتفصيلاً، ورفض حتى سكارون Scarron، لأن هذه الأعمال تنقذ الشرف والنبل، ورفض تراث الرومانسات البطولية *heroic romance* ككل؛ لأن الأعمال تنقذ البناء الواضح وفقد أسلوبها جاذبيته، ويرفض كل النوفلات الغرامية *nouvelles galantes*؛ لأنها تجعل الحب شديد الإغواء. وكان درجان D'Argens روائياً غزير الإنتاج، ومع ذلك يؤيد تحريم الخارق للطبيعة والأحداث القصصية التي تشمل على أشخاص مشهورين، ذلك التحريم الذي يرجع للوراء في الزمن إلى إويه، ويتجاوز إويه في إدانة أميرة كليف لخطورتها الأخلاقية من وجهة نظره، وحتى أجراً الروائيين يتملقون المثل الأعلى للرواية التي تسعى للتهذيب الأخلاقي وتعتمد على مبدأ عدالة التوزيع [الثواب والعقاب] في النهاية.

في بعض الحالات، تتناقض الموعظة النقية لعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة تناقضاً بيناً مع الرواية لدرجة أنها تبدو تهكمية، أما المرافعات التي تعتمد على الالتزام بالواقع فهي أكثر إقناعاً، وتندرج هذه المرافعات تحت عناوين فضفاضة متعددة: منظر حي للسلوك الإنساني، تفوق الأمثلة المجسدة على المواعظ المجردة، إعداد الشباب للحياة في المجتمع، كمدرسة لأداب التعامل، وكتحذير من المخاطر، ورغم بعض التشابه السطحي، يقف هذا الاستدلال على طرفي النقيض مع مقدمة القياس التي يستند إليها إويه في منده العقلي، فهذا الاستدلال يعلن أسبقية الواقع الذي تمكن ملاحظته على الحقيقي على نحو مثالي، ويزعم أفضل

---

(١) جوال صفة تطلق على نوع من الروايات شاع في إسبانيا في أواخر القرن السادس عشر ويصف حياة المتشردين والأوغاد والمغامرين، ويتميز بهجائه اللاذع للمجتمع ويصف حياة الطبقات الدنيا ومدى معاناتها ويؤسها، وانتقل هذا النوع من الروايات إلى فرنسا وإنجلترا وبقي دول أوروبا وشاع هناك في القرن الثامن عشر ومنه تطورات الرواية بمفهومها الحديث. (المترجم)

الروائيين التزامهم بالواقع في تصديرات رواياتهم وأحياناً في الرواية نفسها، فكل من بريفو Prévost وماريفو Marivaux وكريببيون Crébillon يدافعون عن موضوعاتهم قائلين إنها مستمدة من المجتمع المعاصر الفعلي، وعن فهم قائلين إنه مفيد لأنه يصور الواقع تصويراً دقيقاً.

لم يحدث إجماع على تأييد هذه الحجج "الواقعية"، فدرجان D'Argens الذي أشرنا من قبل إلى إدانته لـ أميرة كليف، كتب فقرة يقدم فيها نصيحة تقليدية لمن يطمحون إلى كتابة الرواية، يختمها بقوله: "أولا وقبل كل شيء، احترموا الدين والأخلاق، وإذا كان في الحكمة أفعال تقدم القدوة السيئة فعاقبوا عليها، حتى تستأصلوا الرغبة في تقليدها"<sup>(٢٢)</sup>. يؤكد لانجليه دي فرنوى صراحة من جديد الزعم بأن الرواية أصدق من التاريخ، ويضيف أن التاريخ ملئ بأحداث وشخصيات من الأفضل ألا ننكرها، ومن الواضح تماماً أنه يتحدث هنا عن نوع أدبي مفترض، أى صورة مثالية للرواية، وعندما يقترح بعض مبادئ الكتابة، يبدأ بالمنفيات: لا تسعى للدين ولا تنتقد الملوك ولا تهاجم أصحاب المناصب المرموقة، ولا تسعى للأخلاق، أما بالنسبة للمثبتات، يجب على المرء أن يختار موضوعاً نبيلًا ويلتزم بمحاكاة الواقع ويشكل الذهن وينشر الأخلاق، أى يصور أناساً يسلكون سلوكاً حسناً وتكون نهايتهم مشرفة، كما يجب عليه أن يرسم صوراً ممتعة للفضيلة والشرف والاستقامة الخلقية، ويعبر عن أفكار تحبذ العفة والتواضع، ويستخدم في تعليمه صور الكمال أكثر من صور البؤس البشرى. وفي كتابه رسائل عن الروايات *Lettres sur le romans*، يكرر أوبير دي لاشينييه دويوا نقاط لويه الأساسية تكراراً، خاصة النقاط المتعلقة بالفائدة الأخلاقية للروايات ذات النهايات التي تحث على الفضيلة - ومن الواضح أن ذلك هو الدرس الوحيد الذي احتفظ به من ترجمة باميليا *Pamela* عام ١٧٤١. كما أنه يكرر الاتهام القاتل بأنه طبع أعداد لا حصر لها من الروايات، أبعدت الكتاب والقراء عن المساعي العليا، ويأسف لأن التحامل اللاعقلاني يجعل المتقنين الفرنسيين يحطون من قدر هذا النوع الأدبي بدلاً من أن يعملوا من شأنها.

لم يكن حظر ١٧٣٧ للروايات في فرنسا يهدف مطلقاً إلى منع كتابة الروايات أو قراءتها أو بيعها، ومن الواضح أن هذا الحظر أبعد بعض الكتاب عن ممارسة هذا النوع الأدبي، وربما يفسر ذلك السبب في أن ماريغو وكريببيون خلفوا بعض أعمال لم تكتمل، ومن المؤكد أن هذا الحظر أمد المطابع الأجنبية التي تخصصت في تهريب الكتب إلى فرنسا بمكاسب غير متوقعة، كما عرض بعض الناشرين الفرنسيين أنفسهم لخطر المحاكمة وطبع أعمال غير مرخصة. ويقول هذه الشبكة السرية، سهل الحظر انتشار أدب أكثر تجاوزاً بكثير من الأدب الذي أريد قمعه، وهكذا تميزت أربعينيات القرن الثامن عشر بزيادة كبيرة في نشر الروايات الخليعة وحتى الإباحية، جنباً إلى جنب مجموعة نامية من الأعمال الهجائية والفلسفية التي تستهدف المؤسسات المقدسة للكنيسة والدولة.

## انتهاء الحظر وإجماع الأخلاقيين

عندما حل ماليرب Malesherbes محل داجسو Daguesseau مستشاراً عام ١٧٥١، أصبح الموقف الرسمي للحكومة تجاه الروايات أكثر تسامحاً، ومن الواضح أنه تم رفع الحظر الضمني على الروايات في الحال، إلا أن منازعات ثلاثينيات القرن الثامن عشر تركت أثراً، وجدلاً أصبحت معه الروايات تلعب دوراً أخلاقياً سامياً بمثابة العقيدة، وطوال ما تبقى من القرن، حتى أكثر العبارة استقلالاً استبقوا جرعة قوية من الأخلاق في وصفاتهم لهذا النوع الأدبي، أما الكتاب والمفكرون الأقل مكانة فرددوا هذا الشرط الأساسي كالببغاوات على الدوام بلغة تقليدية ومسطحية.

عام ١٧٦١، أثارت رواية جولي، أو لا نوفيل إليوز *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* لروسو Rousseau اهتماماً شعبياً منقطع النظير، بالرغم من أنها لم تطبق التقليد القديم المتبع في عدالة التوزيع [للثواب والعقاب]، وبالتالي لقيت هجوماً واسعاً، فإن الغالبية العظمى من القراء ظنوا أنها تتمتع بإهماماً قوياً بالواقع ودرماً أخلاقياً مؤثراً، وبسند رائعة روائع هذا النوع الأدبي، وجعلت الرواية محترمة، وتدفقت الدوريات ومقدمات الروايات

والنقد في الروايات والمقالات بصورة غير مسبقة. وتلا العديدون الدرس الأساسي نفسه: القصص يشبه التاريخ، إلا أن القصص أسمى من التاريخ لأن القصص أخلاقي، بينما التاريخ ليس كذلك. دافع إويه عن فكرة تبدو مماثلة، إلا أن هناك فرقاً جوهرياً؛ فبالنسبة لإويه، تهدف الرواية لأن تكون حقيقية، بينما يتقيد التاريخ بالواقع. ولكن الرواية نفسها شكل فرعى من أشكال التاريخ، تنحصر في فوائده. وقواعد إويه تحرم تغيير أى من الوقائع المعروفة أو اختراع أية واقعة يرجح أن يكون بإمكان المؤرخين أن يعرفوها. ونتيجة لذلك، لا نتاح لمؤلفي الروايات إلا الموضوعات الغريبة المبهمة. علاوة على أن الحقيقي عُدّ دوماً مائلاً في الواقعي، فالواقعي تجسيد ناقص للحقيقي، والواقعي والحقيقي لا يتصارعان، وبالرغم من أن المؤرخ يمكن أن يسعى لأن يجعل الحقيقة مدركة، يمكن للروائي أن يشكل موقفاً تُظهر فيه الحقيقة ذاتها. في الواقع، تجنبت الرواية عند إويه الخيار الأرسطي بين التاريخ والشعر بأن استمدت مادتها من التاريخ وشكلها من الشعر.

بحلول عام ١٧٣٠، كان على النظرية النقدية أن تتسع لموضوعات قريبة من الطابع المحلي، ونتيجة للتفاصيل المألوفة، بدت هذه الموضوعات واقعية وليست حقيقية. في الواقع، انعكست الآية في الصيغة التي ذكرناها لتونا: استمدت النوفلا nouvelle مادتها من الشعر وشكلها من التاريخ. بمعنى آخر، الشخصيات والمواقف والأحداث خيالية، ولكن القصة تروى كما لو كانت واقعة تاريخية، ويمكن أن تلتزم هذه الرواية بمبادئ إويه بشرط ألا تكون للشخصيات مشهورة تاريخياً وأن تلتزم القصة باللياقة. علاوة على أن النظرية أجازت الفنتازيا fantasy والخرافق للطبيعة بالسهولة التي أجازت بها الواقعية realism. ولكن لتوضح أن الإيهام بالواقع يتوقف على سمات السرد narrative التي يمكن أن تتغاضى بسهولة عن الاعتراضات التي تستند إلى خطأ تاريخي ("لم يحدث ذلك مطلقاً")، أو إلى استحالة سردية ("لا يمكن لأحد أن يعرف ذلك") أو إلى اللامعقولية الأخلاقية أو النفسية ("لا يمكن أن يحدث ذلك مطلقاً"). والمقولة الأخيرة غامضة ومزعجة، حيث إنها تدمج القوانين الطبيعية والقوانين الأخلاقية. إنه لقانون طبيعي أن الفتيات لا يلقين جواهر من أفواههن عندما يتكلمن،

لكن أى قانون طبيعى فى أن العناية الإلهية لا تجازى الأشرار، أو فى أن النساء الفضليات لا يقعن فى حب رجال لا يرتبطن بهم برباط شرعى.

نشأت حرب الأخلاقيين على الرواية من القلق على القضية الأخيرة؛ فلقد كانت الروايات تقدم، بصورة مقنعة، قصصًا خاطئة من الوجهة الأخلاقية، ودافع الروائيون عن أنفسهم زاعمين أنهم يلتزمون بالواقع، وهكذا نجد أن «الجدل» أقام وأكد فرقًا بين الواقع والحقيقة. ومن التناقض الظاهري نوعًا أنه فى أوج العقلانية rationalism تم تفضيل القصص الخرافية التى تحض على الفضيلة على التواريخ الموثقة، وكان الأمر كذلك بالفعل، لأن "الحقيقة" الأخلاقية تم النظر إليها على أنها أسمى من "الواقع" التجريبي. ومقالة أطروحة حول الرواية Discours sur le roman لبكيلار درنو Baculard d'Arnaud (١٧٤٥) تقدم صورة مبكرة من صور التزم dogmatism الأخلاقى الجديد، مؤكدة أن القراء سيتمتعون بقراءة الروايات ويتعلمون منها "أفضل بكثير من قراءة كل مجلدات التاريخ"<sup>(٢٣)</sup>. ولم يتجاوز الكاتب ما ذهب إليه بويه كثيرًا، بل كان يردد آراءه.

بعد مرور ثلاثين عامًا وتوافر مجموعة من النصوص التى تساعده، كتب إيكولار دارنو[ فى تصدير القصص التاريخية Nouvelles historiques (١٧٧٤):

كيف نحب الفضيلة وكل ما نقرؤه وكل ما نراه يصورها ملقاة تحت الأقدام، ولا تكافأ، ولا تحترم، وغائرة فى طوايا النسيان؟ وإذا لزم الأمر، فلنرجع إلى حيل القصص، أى الموقف الذى لا يحق لنا فيه ألا نظهر الحقيقى عارياً عرياناً يحدش عين الرأى. دع الناس يعتقدون أن الفضيلة مستقودهم إلى المتعة والثروة والقوة، إنها رواية، حسنًا! يا من تشيعون للحقيقة تشيعًا لا بلين، لا تبتعدوا روايتنا عنا...<sup>(٢٤)</sup>

وفى عام ١٧٨٦ توفرت مجموعة أخرى من النصوص فى السوق، ككتب تصديراً لكتاب ترويح عن الإنسان الحساس *Delassements de l'homme sensible* يسخر فيه من التاريخ سخرية لازعة وعنيفة، واصفاً إياه بأنه تصنيفات مقززة من المدح النفعى الحقيق والخلاعة المفترية والأحكام الخاطئة والأكاذيب الأثمة، والإنسانية المعتدى عليها فى كل مكان والمعذبة فى كل البقاع وتطوؤها الأقدام، والرنيطة التى تلقى المديح والتملق والمكافأة... لا لن نتمكنوا مطلقاً من إقناعى بأن التاريخ يمكن أن يقدم أية فائدة لمعظم البشر...» (٧٥)

وبالرغم من أن بكولار دارنو من أكثر الكتاب حدة وغزارة، فإن هناك العديد من الكتاب الآخرين فى عصره الذين ردوا إدانته للتاريخ - دورا Dorat، ومرسيه Mercier، ودى لاسول De La Sole، وريتيف دى لابریتون Rétif de la Bretonne، ومرمونتل Marmontel، ووساد Sade.

من الواضح أنه بالنسبة لمل أولئك النقاد، هوت مكانة التاريخ بقدر علو مكانة الرواية، فالماضى كتاب ملء بالفظائع، سجل للجريمة والوحشية، يخلو من الأبطال والمآثر الملحمية، ملخص للجهل والخرافة، يخلو من الإنجازات الفذة والأصول العريقة، وينبع هذا الموقف جزئياً من إيمانهم بالتقدم، فلقد كان المجتمع والبشر يرتقيان نحو حالة سامية؛ لذلك وجب تجاوز الماضى، إن لم يكن طمسه. وبينما حدد القرن السابع عشر موقع "الحقيقى" فى ماهية ليست مرئية دوما ولكنها موجودة دوماً، أما هؤلاء الكتاب المحبطون المعبرون عن رأيهم فيحددون موقع "الحقيقى" فى كمال لم يتم التوصل إليه بعد ولكنه مرئى. وبالتالى تم تجديد القدرة الهائلة للقصة على جعل الخيالى يبدو واقعياً فى سبيل مشروع إصلاح.

## مرمونتل: مقالة عن الروايات، رؤية أخلاقية، ١٧٨٧

كان مرمونتل من أكثر الشخصيات تأثيراً بين الأخلاقيين المحافظين على العرف، وحظى برعاية فولتير Voltaire ومدام دي بومبونور Madame de Pompadour، وحرر مجلة مركير *Mercur*، وخلف دلمبير d'Alembert في وظيفة سكرتير الأكاديمية الفرنسية *Académie Française*، وكتب تراجيديات، كما كتب مقالات لدائرة المعارف <sup>(١)</sup> *Encyclopédie*، وكتب كذلك عدة قصص قصيرة جمعت بعنوان *Contes moraux*، وهذا نوع أدبي كان له فضل اختراعه، وكلمة "أخلاقية" هنا ترتبط بقواعد الأخلاق القومية<sup>٢</sup>، فبعض القصص تتناول موضوعات ماجنة نوعاً. وفي أواخر حياته الأدبية، كتب مقالة عن الروايات، رؤية أخلاقية *Essai sur les romans considéré du côté moral*، وتبدأ بالعبرة التالية: "إن أئمن ما في الأدب، والشئ الوحيد الذي يمجده ويشرفه، هو فائدته الأخلاقية"<sup>(٢٦)</sup>.

مثل إويه، يبدأ مرمونتل بسلسلة نسب تمتد للوراء حتى العصور القديمة، كما أنه تجاوز ما ذهب إليه إويه، ووصم هذا النوع الأدبي بالعار، ويتمثل جزء من "تاريخه" في افتراض أن القصص النثرية *Prose narratives* سبقت الملاحم الشعرية الفنية *artful poetic epics*، أما الجزء الآخر فيتمثل في أن الروايات ظهرت دوماً في عصور الانحطاط. ويرفض مرمونتل روايات *romans* القرن السابع عشر على أساس أنها موضحة عديمة القيمة؛ لأنها تنقذ الفائدة الأخلاقية، ويواصل متابعتة لفكر إويه ويشوّهه، فينتقل إلى التأثير الأنثوي،

(\*) ليست دائرة المعارف الفرنسية الشهيرة، بل دائرة المعارف أو قلموس أولى في العلوم والفنون والمهن، *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* التي تتكون من ثلاثة وثلاثين مجلداً، وحررها دلمبير وديرو فيما بين ١٧٥١ - ١٧٧٢، وكانت تهدف إلى التعريف بتقديم العلم والفكر في كل المجالات، ومن بين من ساهموا فيها فولتير ومونتسكيو وروسو وجوكرور

Jaucourt، إلخ. (المترجم)

Marmontel, *Essai*. (٢٦)

ويلاحظ أن "من بين كل السلع، السلعة الوحيدة التى تظل للرجل المجهول المعدم الفقير هى ملكيته المنزلية لزوجته وأطفاله"، ويجادل بأن الرومانسات البطولية *chivalric romances* علمت البشر أن يكرسوا شجاعتهم لـ "حماية الضعف والبراءة، الجمال والحب"<sup>(٢٧)</sup>. وهكذا كانت لها فائدة أخلاقية فى زمنهم. فى المقابل، احتفت رومانسات القرن السابع عشر "الطويلة، المملة" بعلاقة غرامية *galanterie* نافهة، وأدى هجاء موليير إلى قتل الرومانسات القديمة، كما يجادل مرمونتل، ثم انتقلت الرواية إلى النقيض تمامًا فى أميرة كليف التى "كتبتهامسيده كما لو كانت تريد أن تميز الحد الذى يمكن أن يصل إليه الحب غير الشرعى فى قلب شريف دون امتهانه أو حرمانه من الحق فى التقدير والشفقة"<sup>(٢٨)</sup>. علاوة على أنها رواية خطيرة لأن القليلات فقط من النساء هن اللاتى يمكنهن أن يقاومن مثلما قاومت الأميرة، وعلى نحو غير محسوس، استبدل مرمونتل النساء بالرجال فيما يتعلق بالمستهدفين فى المقام الأول للدرس الأخلاقى للرواية، بينما نظر نظرة سلبية إلى دور النساء فى تشكيل هذا النوع الأدبى.

فى الواقع، تتحدر الفائدة الأخلاقية للرواية فى نظر مرمونتل إلى فعاليتها فى ضبط رغبة النساء. فقدره القصص على إثارة العاطفة تجعلها ذات سطوة غير عادية على النساء وما يلزمها من المخاطر، فعند إساءة استخدامها، يمكن أن تؤدى إلى الفوضى التامة. ويختزل مرمونتل الوظيفة التعليمية فى نهاية الرواية، ويريد أن يعيد كتابة أميرة كليف؛ ليظهر بطلتها "مذنبة وتعيسه بسبب تهورها الوحيد فى ثقتها بنفسها وعزيمتها"<sup>(٢٩)</sup>. وباللهجة نفسها ينتقد مانون لسكو *Manon Lescaut* ويود أن ينقح جولى *Julie* ليطرد سان بريه *Saint-Preux*، ويترك جولى "محكوم عليها بالبكاء فى مهانة ولا تتزوج مطلقاً"<sup>(٣٠)</sup>. ووصفته لحبكة

(٢٧) نفس المصدر.

(٢٨) نفس المصدر.

(٢٩) نفس المصدر.

(٣٠) نفس المصدر.



المسرحية كما يلي: "فى الشخصية الأساسية، يجب أن تكون التعاسة نتيجة للجريمة، والجريمة نتيجة للخطأ والخطأ نتيجة للعاطفة ويجب أن تتبع العاطفة من خيرية طبيعية أساسية"<sup>(٣١)</sup>.

وبرغم كل المخاوف والشكوك التى ساورت مرمونتل حول الروايات التى كتبت، يندمج بحماس فى نشيد الجوقة التى ترفع القصص فوق التاريخ:

هاهو حال [المؤرخ] كى لا يعرض نفسه لخطر الاتهام بالفسوق، عليه ألا يخفى شيئاً، فلا يخفى الغنى الفاحش ولا المصائب المشينة التى تعدّ خزيًا وجريمة القدر، وذلك ما يجعل عمله حرجًا ومؤلماً... والأقل أهمية مما يظن بالنسبة للغالبية العظمى من الناس ما إذا كان ما يقدم لهم يمثل الحقيقة فعلاً، وإذا استشرناهم، سنجد أن فائدة المثل وأهمية الدرس وجاذبية الحدث هى أكثر الأشياء التى تؤثر فيهم<sup>(٣٢)</sup>.

قراءة مرمونتل مزعجة فى الوقت الحاضر، فهو المتحدث الرسمي الأكثر جزماً وإلى حد ما الأكثر استبداداً والأكثر وضوحاً باسم النقاد الأخلاقيين، ويظهر غروره الأساسى فى أسلوبه نفسه. وعندما يتحين الفرصة، يستبدل باسم الشخصية لقباً مميزاً، ثم يتناول هذه الشخصيات كطبقة اجتماعية، وأخيراً يسم الطبقة بسمه عامة مجردة: "الفضيلة"، "الرنذلة"، "الضعف"، "البراءة"، "الجمال"، "الحب"، "المروءة"، إلخ. ويشتمل السطر الأخير من المقالة على نظرة ثابتة قلما يختلف عليها أحد فى الوقت الحاضر: "لا يعتمد الإقناع على اليقين وحده دون غيره، بل يعتمد على الحاجة إلى التصديق"<sup>(٣٣)</sup>، ولسوء الحظ، يبدو أن مرمونتل لم يفكر مطلقاً فى أن تأكيداتة الواثقة يمكن أن تكون مدينة بشيء لحاجته الخاصة إلى التصديق.

(٣١) نفس المصدر.

(٣٢) نفس المصدر.

(٣٣) نفس المصدر.

## الرواية فى إسبانيا وإيطاليا

فى القرن السابع عشر استمد الفرنسيون معظم أفكارهم عن الرواية من إسبانيا التى أنتجت ثلاثة نماذج قوية: الرواية الفكاهية Comic novel التى تعتمد على دون كيشوت *Don Quixote* ، والقصة القصيرة Nouvelle التى تعتمد على النوفلا *Novela* ، ورواية التجوال *Picaresque*. كما تدين أشكال أخرى مثل الرومانس الرعوية *the pastoral romance* والرومانس البطولية *the heroic romance* للنماذج الإسبانية. أما التأثير الإيطالى فكان أكثر إيجالا فى الزمن، ولكن حكايات الليالى العشر *Decameron* لبوكاشيو Boccaccio كانت المنبع الذى انبجس منه تراث مهم من الحكايات، هذا بالإضافة إلى أن أرتينو *Aretino* وأريوستو *Ariosto* وتاسو *Tasso* وغيرهم لقوا جمهوراً من القراء وأعيدت ترجمة أعمالهم بانتظام طوال القرن الثامن عشر فى فرنسا. ولكن فى كل من إسبانيا وإيطاليا، تميزت الفترة من ١٦٦٠ حتى ١٨٠٠ بجذب فى القصص الجديد وفى الكتابة النقدية فى الموضوع.

فى إسبانيا، بعد العصر الذهبى، مر الأدب بفترة تدهور طويلة، فتأثير محاكم التفتيش والرقابة من قبل الحكومة للرجعية تضافر مع مجتمع متحفظ بوجه عام لمقاومة التغيرات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بصعود الرواية. وفى النصف الأول من القرن الثامن عشر، لم يكتب قصص جديد تقريباً فى إسبانيا، وبداية من "الحياة *Vida*" ليجو دى تسورز بيلارول *Diego de Torres Villaroel* عام ١٧٤٣، طبعت قلة من القصص الجذاب، واستمر الجمهور فى قراءة ترجمات الروايات الإنجليزية والفرنسية وكذا للطبعات المعادة للقصص الإسباني القديم. ولكن بالنسبة للنقاد، ظل الاهتمام الغالب متمثلاً فى القبول الأخلاقى للقصص. وإلى حد ما، فقد انعكس ذلك فى تلك المناقشات التى دارت فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، ولكن فى إسبانيا كان أعداء الرواية نرى مكانة أقوى سياسياً بكثير ومواقف أكثر تشدداً من الوجهة الأخلاقية، فكانوا يرون أن التسلية والترويح غير بريئين بالمرّة، وحتى تدافع الرواية عن نفسها كان عليها أن تظهر سموها كوسيلة للإصلاح الأخلاقى. كان النقاد

الفرنسيون والإنجليز قد عدوا الحجج الأساسية بالفعل على كلا الجانبين، ولم تنتج إسبانيا نقداً مهماً.

اختلف المناخ السياسي لإيطاليا عن مناخ إسبانيا السياسي، وبالرغم من أن القرن الثامن عشر لم يكن فترة عظيمة من فترات الأدب الإيطالي، فإن بعض الأجناس الأدبية الأخرى كانت أفضل من القصص النثرية، وبدأت النظرية القصصية الفرنسية تحدث أثراً في منتصف القرن الثامن عشر عندما نشأت مناظرة بين مجموعة من المثقفين الإيطاليين حول القيمة الأخلاقية للروايات والمزايا النسبية للتاريخ والقصص، وكان هؤلاء المثقفون قد قرعوا أذنيه، ومن أبرزهم بيترو شياري Pietro Chiari الذي هاجم الروايات في البداية عام ١٧٤٩ ثم صار من أنصارها عام ١٧٥٣، وجوسيبي أنطونيو قسطنطيني Giuseppe Antonio Costantini الذي ذهب عام ١٧٤٨ إلى أن هذا النوع الأدبي يمكن أن يكون معلماً ومهذباً، جسابرو بطرياركي Gasparo Patriarchi الذي أرسل عام ١٧٥٩ ترجمة لمبحث *Traité* إويه في خطاب لفرنسكو ألباروتي Francesco Algarotti ونشرت في الأعمال الكاملة *Opere* لألباروتي عام ١٧٩٤. ونادى بطرياركي بتعريف لـ "الرواية" *Romanzo* أشمل من تعريف إويه حتى يضمن الصفقة الشرعية على القصص الفلسفية والمجازية، ودافع كارلو جوتسي Carlo Gozzi عام ١٧٦١ وجوسيبي ماريا Giuseppe Maria عام ١٧٨٠ عن الروايات لمزيد من الأسباب؛ مثل أنها أسمى من التاريخ، وقادرة على جعل الناس مواطنين فاضلين وسعداء وممتجين.

في كل من إسبانيا وإيطاليا، كانت حالة الرواية أقل بكثير من مكانتها في إنجلترا أو فرنسا، في عدد الروائيين وعدد الروايات المنشورة وتأثير الروايات في الكتاب اللاحقين فكان جمهور القراء يعتمدون إلى حد كبير على ترجمات الروايات الإنجليزية أو الفرنسية؛ لذلك لا ندهش عندما نجد أن الخطابات النقدية والنظريات تخلف أيضاً، وفي الواقع استمد هذا الخطاب معظم مادته من الأعمال الإنجليزية والفرنسية. إن استقامة الرأي النقدية في منتصف القرن الثامن عشر لم تخرس الأصوات المعارضة في فرنسا مطلقاً، كما سنرى في القسم التالي، أما في إنجلترا فأدت النماذج القوية التي قدمها فليدنج Fielding وريتشارسون Richardson

وستيرن Sterne إلى نشاط مختلف تمامًا. ولكن في إسبانيا وإيطاليا لا تعدو المناقشة النقدية للقصص النثرية في تلك الفترة أن تكون تكراراً لأفكار فرنسية مألوفة بالفعل وربما تقليدية.

## نظريات أواخر القرن الثامن عشر

### روسو: "تصدير" جولي، ١٧٦١

كان إنتاج أكثر القصص بقاء في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بعيداً عن التيار السائد، وبالمثل كتبت النصوص للنظرية الأكثر جانبيه بعيداً عن الإجماع النقدي، ولعب روسو دوراً متناقضاً ظاهرياً يتمثل في كونه روائياً رائداً وعدواً مجاهرًا بعدائه لهذا النوع الأدبي، وشرح أفكاره بوضوح تام في تصديرين كتبهما لروايته جولي أو لا نوفيل إلويز وكان تصدير الطبعة الأولى مختصراً ومليناً بالعبارات الوقورة: "المناظر ضرورية في المدن الكبرى، كما أن الروايات ضرورية للشعوب الفاسدة"، لم تقرأ العذراء العفيفة روايات مطلقاً<sup>(٣٤)</sup>. وفي هذا التصدير، يتحدث روسو بصفته محرراً لمجموعة الرسائل التي تشكل الرواية، أما التصدير الثاني فأطول ويتخذ شكل حوار بين المحرر الذي يعرف نفسه بأنه روسو، وأديب يرمز إليه بالحرف "ن".

يبدى الأديب كثيرًا من الاعتراضات التي تعكس الهموم المعيارية للعصر: جانبية القصة والشخصيات، صدق العالم المصور، الأثر الأخلاقي لقراءة العمل. وفي كل حالة، يقبل روسو صحة الهم ويوجب بإثبات أن جولي تلتزم بالقواعد، إلا أنه يفسر القواعد بطريقته الخاصة، وفي الوقت نفسه يثير فضول القارئ المتوقع، خاصة بأن يتفادى السؤال الأول، "هل المراسلات واقعية أم متوهمة؟"<sup>(٣٥)</sup> لكن بالنسبة للأديب "ن" فإن الفرق قيمة كبيرة: إذا كانت الرسائل واقعية، سيكون للعمل صورة portrait، وفي هذه الحالة يتم تقييمه على أساس تشابهه مع الأحداث الأصلية والناس الأصليين، أما إذا كانت الرسائل متوهمة، سيكون العمل رواية يتم تقييمها على أساس التزامها بالحقيقة الكونية. وينتبه روسو للفخ: إذا كانت صورة،

ستكون صورة طبق الأصل، إلا أن الموضوع حقير وممل، وإذا كانت قصة، فإن هذه القصة تنتهك مبادئ محاكاة الواقع *verisimilitude* واللياقة *propriety*. وكان التظاهر بأن الرسائل أو المذكرات واقعية شيئاً معتاداً لدرجة الابتذال، ولكن روسو يقدم إجابة مراوغة، متحدياً "ن" والقارئ في أن يقررا بنفسيهما، ويضيف أنه زار المنطقة ولم يجد أثراً للشخصيات، وبالتالي يعترف بأن هناك أخطاء جغرافية، وبذلك يشق روسو طريقاً جديداً للرواية، فهي ليست حقيقية أو زائفة، وليست واقعية أو متوهمة.

بالنسبة للجاذبية، يقلب روسو موقف إويه القائل بأن النخبة المتبحرة في العلم هي التي تستطيع أن تحسن تقييم العمل وأن المجتمع الباريسي المؤدب جعل فرنسا تتفوق في مجال الرواية، ويتخلى روسو عن أية محاولة لاستمالة المتحذلقين الحضرين، ويصرح بأنه يكتب فقط لجمهور ريفي، فالعزلة والهدوء لازمان لتقدير عمل مثل جولي، ويؤكد روسو أن الأقاليمة يسكنها أناس، خاصة من النساء، يمضون أوقاتهم في قراءة الروايات، ويستحضر شخصية تشبه إمّا بوفاري *Emma Bovary*، ويتخيل رواية تدعم مثل هؤلاء القراء في حياتهم الواقعية، لا أن تثير تبرمهم. وبدلاً من الشخصيات المثالية ("الحقيقية") التي تقوم بأفعال خارقة، يقدم روسو شخصيات فريدة ("واقعية") في مواقف عادية، وبدلاً من الفضائل الفروسية السامية، يقدم فضائل يمكن التحلي بها. وبالرغم من أن روسو يتعد عن ريتشاردسون، فإن الرواية الإنجليزية أسست حق هذا النوع الأدبي في سرد حياة العامة من الناس.

يثير التركيز على الفضائل التي يمكن التحلي بها قضايا أخلاقية. فرفض الأخلاقيون المحافظون أى تصوير للتمرد، وكان الحل التقليدي للمعتلين يتمثل في عدالة التوزيع. في جولي، بالرغم من أن البطلة وحبيبتها ارتكبا الخطيئة، فإنهما لا يعاقبان، ويؤكد روسو على غياب الأنذار؛ لذلك يعد ذلك نوعاً جديداً من التعليم الأخلاقي يعتمد على الشخصيات المألوفة العظوفة التي يمكن محاكاة نموها الأخلاقي، ويؤكد روسو على ضرورة قراءة القصة كلها بما فيها من سقوط وخلاص، ويدين في تأكيده هذا بالكثير للنموذج الإنجليزي، وبالتالي كان رائد المجري المستقبلي لهذا النوع الأدبي بما فيه من تأثير متبادل بين الزمن والوعي البشري. كان القصص قبله يتتبع شخصية *character* - بالمعنى المزدوج للشخصية

القصصية ومجموعة من السمات الأخلاقية الوحيدة - عبر سلسلة من الأحداث المثيرة للعواطف، أما روسو فنقل الأحداث المثيرة إلى الحياة الداخلية وانتكع القاعدة التي تنص على أن الشخصية يجب أن تظل ثابتة طوال العمل.

يدخل روسو في نظريته في الرواية عدة موضوعات من فكره الخاص: قيمة الفرد، قلق الذات في جريان الزمن، تحول الخطيئة، رفض المدنية والحضارة، العودة إلى الريف والطبيعة. تعدّ هذه الموضوعات من عدة وجوه، المشاغل المستقبلية للرواية، وتوضح هذه الموضوعات في كل أعمال روسو، إلا أن تعليقه النظري على الرواية قليل تمامًا، وبدلاً من أن يحتقن بطريقة جديدة جريئة في الكتابة، يعود إلى نظريته المتشائمة للتاريخ البشري. لا بد أن يتم التساهل مع الرواية لسبب وحيد وهو أن المجتمع انحط بالفعل لدرجة أنه لم يتبق لأى شيء فرصة في النجاح. ويكرر روسو التشبيه القديم بالباس الخبيث بالطيب، وإن كان بحدة جديدة؛ لأن روسو يشخص البشرية بأنها مصابة بمرض أخلاقي ولا يمكن علاجه إلا بإجراءات فعالة، وموقفه هذا - المتمثل في كونه غريباً مساء فهمه، والصوت الوحيد للضمير في عالم فاسد - سيكون له وقع عظيم في العقود التالية، وستتمثل الطرائق المثالية للتعبير عن الذات عند أتباعه في نوع من الرواية الغنائية المشجية.

### ديدرو: ثناء على رتشاردسون، ١٧٦٢

جاء حماس ديدرو Diderot للرواية متأخراً، فالتبعت الإنجليزية الأصلية لروايات رتشاردسون حولته إلى صفوف أنصار الروائيين، إلا أنه اكتشف رتشاردسون في وقت متأخر. بحلول عام ١٧٥٥، كان جكان Jaquin المعادى للروائيين قد زعم، لحاجة في نفسه، أن موضحة رتشاردسون قد همدت، ويشتمل ثناء على رتشاردسون Eulogy على تقييمات فطنة لرتشاردسون، إلا أن ميزته الأساسية تتمثل في وضوح آراء ديدرو في جماليات الرواية.

يبدأ التقريب بتعريف للرواية يثير النزاع والخلاف، كما تم فهمها حتى ذلك الوقت: "تسيج من الأحداث الخرافية الثقافية تمثل قراءتها خطراً على الذوق والأخلاق"<sup>(٣٦)</sup>. ونتبين هنا الكلام المنمق لأعداء الرواية منذ القرن السابع عشر، كما نتبين إغفالاً لـ *امباليا* للعديد من المدافعين عن هذا النوع الأدبي وممارسيه، ويمجد ديدرو نجاح ريتشاردمون كمؤثر أخلاقي، وهذه الدعوة للتهذيب الأخلاقي أبرز ملمح عتيق في نظريته، وهو على الأقل يشرع في إظهار كيف أنها يمكن أن تتحقق بدلاً من الاعتماد على العدالة الشعرية في تلقين القارئ ومربط الفرس هنا واقعية تمثيلية *representational realism* شديدة القوة لدرجة أن القارئ يفتن بالإيهام، وديدرو نفسه خضع لهذا الأثر بسهولة، ففي ثناء على ريتشاردمون يقص عدة حوادث تفاعل فيها القراء مع الشخصيات كما لو كانت أناساً من لحم ودم. وبمجرد أن يتأسس هذا الإيهام القوي، يوقظ البناء المؤثر المشاعر من خلال التماهي العاطفي *Sympathetic identification*. وبالنسبة لديدرو ذي النزعة المادية *materialist* تكاد هذه العملية تكون ثقافية، فمخاطبة الكاتب لحواس القارئ، عن طريق الخيال، تحرك الألياف أو الأعصاب التي تقوم بدورها بتوليد الوعي وتكوين الأفكار والأهم من ذلك توليد الحساسية. علاوة على أن ديدرو يعتقد أن المشاعر - خاصة مشاعر الشفقة والعطف والمشاركة الوجدانية لمشاعر الآخرين - أساس الأخلاق، فإثارة العواطف تخصب بذور القضية الفطرية في كل البشر.

على غرار ريتشاردمون، يتمنى ديدرو أن يغير اسم هذا النوع الأدبي، رغم أن القيام بذلك يقتضي ضمناً أن يظل اسم "رواية" هو المصطلح المستعمل. في افتتاحية *Epilogue* صديقاً بوربون *Les Deux Amis de Bourbonne* يستعمل ديدرو كلمة أخرى: *conte* التي تترجم بكلمة "حكاية" *tale* بوجه عام، وتقتصر في العادة على القصص القصير *short fictions*، وتروى بضمير الغائب من قبل راو ظاهر على نحو متميز. يفرق ديدرو بين ثلاثة أنواع من الحكايات: الحكاية العجائبية *conte merveilleux* على غرار هوميروس *Homer* وفرجيل *Virgil* وتاسو *Tasso*، والحكاية الفكاهية *conte plaisant* على غرار فيرجيه *Vergier* ولأريوستو *Ariosto* وهملتون *Hamilton*، وأخيراً الحكاية التاريخية

conte historique كما فى نوڤلات Nouvelles سكارون Scarron وثرانثيس Cervantes ومرمونتل Marmontel. وتحظى الحكاية التاريخية بالنصيب الأوفر من اهتمام ديدرو، إلا أنه من أوائل النقاد الذين يهتمون بهذه الأنواع الفرعية sub-genres ويتبينون معايير الجودة فى كل منها. تقطن الحكاية العجائبية عالماً مثاليًا مغاليًا خاصا بها، وإذا كان هذا العالم حسن التخيل ومتناسكًا، ينجح العمل. والحكاية الفكاهية لا تهدف إلى الإقناع أو الإيهام بالواقع، فإذا أحدثت إمتاعًا من خلال الملح الزكية والجاذبية والخيال، يكون المؤلف قد حقق هدفه على أكمل وجه. بالنسبة لديدرو، لا يسبب هذان النوعان الفرعيان مشاكل كثيرة، ولكن يجب الدفاع عن الحكاية التاريخية فيما يتعلق بالاتهامين بالكذب والابتذال - وتلك هى الورطة التى صادفها روسو على وجه الدقة. فإذا كانت نسخة من الواقع، ستكون مملة، وإذا كانت مخترعة، فهى كذبة لا عمل أدبى.

نتيجة لذلك، طور ديدرو نظرية معقدة فى المحاكاة mimesis وتتمثل عناصرها الأساسية فى تراكم التفاصيل الصغيرة، تركيز الفنان على الجزئيات الدالة، إدراج المفردات العشوائية، تقنية فى التمثيل تجعل القارئ يفهم أفضل من فهم الشخصيات. وديدرو يعنف بريڤو Prévost؛ لأنه اختصر نص ريتشاردسون عندما ترجمه، ويعد الانغماس فى العالم المتخيل ضروريًا. وبالرغم من أن الكميات الهائلة من التفاصيل الدقيقة يمكن أن تبدو مملة، فإن العبقرى يلمح أشياء لا يلتفت إليها الآخرون. فى بعض الحالات، يمكن أن يرجع سبب وجود التفاصيل ببساطة إلى محاولة جعل القارئ يعتقد أن "لا يمكن للمرء أن يبتكر هذا النوع من الأشياء"<sup>(٣٧)</sup>، وهنا استبق ديدرو رولان بارت Roland Barthes فيما أسماه الأخير "أثر الواقع" effet de réel. وأخيرًا، يقدر ديدرو بعض مواطن اللبس ambiguities وبعض الكلمات الدلالية Keywords التى يمكن أن نبتين فيها حقيقة مستورة أو مقموعة. عندما يقدم ريتشاردسون شخصية ذات شعور خفى، يلفت ديدرو انتباهنا،: "أنصتوا جيدًا، وستسمعون



نشاذاً بفضلها" (ثناء على رتشاردسون)<sup>(٣٨)</sup>. فيستحوذ فك رموز مثل تلك الفقرات على ذهن القارئ.

علاوة على ذلك، آمن ديدرو بقوة الخيال، فلا يمكن خلق الإبهام بدون "الخطابة والشعر"، وكلاهما شكل من أشكال الكذب الذى يولد عدم الثقة، إلا أن تقنيات محاكاة الواقع تتغلب على عدم الثقة، وبالتالي يمكن للفصاحة والشعر أن "يثيرا الاهتمام ويؤثرا ويملكا الجوارح، ويحركا العواطف، ويحدثا رعشة فى الجلد ويجعلنا العيون تنفجر فى البكاء"<sup>(٣٩)</sup>، لأن رتشاردسون على النقيض تماماً من ذلك الذى ينقل عن الواقع نقلاً مباشراً، ويقع ديدرو أسيراً لشساعة وتنوع عالمه [عالم رتشاردسون]، واستجاب للتباين الشجى فى الشخصية والموقف، واحتفى بالشخصيات المتناقضة المبهمة فى الروايات الإنجليزية ورآها أنها أكثر إغماها بالحياة من الشخصيات المتناسكة المتسقة فى النظرية الكلاسية، لكنه، بخلاف روسو، لا يطور نظرية فى تطور الشخصية وتربيتها، ويتطلب تصور ديدرو للرواية شخصيات قوية ذات عواطف مشبوبة ومتنوعة، إلا أن الزمن القصصى narrative time لا يؤدى إلا إلى وضع هذه الشخصيات فى مواقف مؤثرة تختبر مشاعرهما، ولا يُظهر الذات بصفاتها كينونة متدفقة تتغير وتتضح نتيجة للتجربة.

تتبع محاكاة الواقع عند ديدرو من طريقته فى بناء النص، وليس من مبدأ خارجي سواء كان التزاماً بالواقع الخارجى أو مصادر للمعلومات موثوق بها، وهنا تتجلى أهمية استخدام كلمة حكاية conte، فديدرو يتجاهل السؤال: "كيف تمكن الراوى من معرفة ذلك؟" وهو سؤال يكمن وراء حيل مثل كاتم الأسرار والتنصت والمناجاة الفردية والذاكرة الواعية بكل شئ، وحتى أشكال المرد بضمير المتكلم، فالقصة المقنعة تحمل مبررها فى ذاتها. ويمكن تطبيق نظرية ديدرو فى محاكاة الواقع على الروايات العظيمة فى القرن التاسع عشر.

## ستيل: مقالة عن القصص، ١٧٩٥

تتلمذ جرمن دي ستيل Germaine de Staël لجبل مختلف، بل لعصر مختلف، عن مرمونتل الذي سبقت مقالاته مقالها بسبع سنوات فقط، فبينما يمثل هو عصر تنوير متحجراً استنقد كل إمكاناته، تمثل هي رومانسية قوية وليدة ومقاتلة مقالة عن القصص *Essai sur les fictions* نشرت عام ١٧٩٥ لتكون بمثابة تصدير لمجموعة من قصصها، وهذه المقالة عمل من أعمال الشباب ولكنها جديدة على نحو نابغ، ومنذ البداية تميز ستيل نفسها عن أسلافها بأن تفضل الخيال على العقل، وكانت فكرة رفع الرواية فوق التاريخ شائعة، ولكن أسباب التفضيل كانت نفعية، يهدف الأدب إلى تعليم الأخلاق، والرواية تعلم الأخلاق أفضل من التاريخ؛ لذلك فهي مفضلة على التاريخ. أما بالنسبة لستيل، فتكمن قيمة الخيال في قدرته على منحنا السعادة، فهو بإمكانه أن يسلينا ويهز عواطفنا، وهكذا يمكن لعمل الخيال أن يمتعنا ويعلمنا، إلا أنه يجب عليه أن يمتعنا، لكن لا يشترط فيه أن يعلمنا.

قسمت ستيل القصص إلى ثلاثة أنواع، القصص العجائبي Fictions merveilleuses ويدل من الوجهة التقليدية على القصص الخارق للطبيعة، وتكسب ذلك القصص معنى جديداً، والقصص التاريخي historical fictions، والقصص الطبيعي natural fictions، الذي فيه كل شيء مختراع ومحاكى imitated في آن، حيث لا شيء حقيقياً، إلا أن كل شيء يبدو حقيقياً<sup>(١٠)</sup>. بالنسبة للنوع الأول، ليس عند ستيل الكثير لتقديمه. ففي رأيها، حتى أفضل الملاحم والقصص الرمزية allegories والحكايات الرمزية الأخلاقية fables والحكايات الشرقية Oriental tales يعترها الضعف عند استخدام الفنتازيا fantasy والعناصر الخارقة للطبيعة. وبالنسبة لهذه النقطة، تتمثل إضافة ستيل في تكرمها بالاهتمام بالأشكال الثلاثة، فمعظم المنظرين theorists السابقين أغفلوا الحكايات الرمزية الأخلاقية والحكايات الشرقية، وهنا تتخذ خطوة جريئة وتدرج "الإلماع" allusion الذي تقصد

به الهجاء الخاص بالحالة المعاصرة أو مواقف بعينها topical satire والأعمال المقنعة<sup>(١)</sup> Works with a key التي تعدّها وقتية لا تدوم، والتناظر ANALOGY أو المقارنات الممتدة، الذي تعتقد أنه يجب أن يتم تجنبه للأسباب نفسها التي توجب تجنب القصة الرمزية ALLEGORY. وأخيراً نلاحظ أن الحكايات البارعة لسوفت SWIFT وفولتير حكايات ممّعة، إلا أن جاذبية القصة تطغى على الرسالة الفلسفية، وتترك سبيل علاقات بنائية بين الأعمال والأنواع الأدبية أعمق من كل من سبقوها، لذلك ليس من قبيل المصادفة أنها عنونت مقالاتها الشاملة بـ "حول القصص" لا "حول الروايات". إن مصطلح العجائبي MERVEILLEUX أقل ملائمة، إلا أنها كانت تنقضى تقريباً دقيقاً بين الأنواع الأدبية المجازية علانية، والأنواع التي تحاول ألا تكون كذلك.

بالإضافة إلى ما سبق يفصل سبيل عن الرواد السابقين عليها سعة اطلاعها، إذ استشهدت بالمؤلفين الألمان والإنجليز الذين لم يكن باستطاعة أولئك الرواد أن يعرفوهم، فنظرتهم المحلية الضيقة لم تتح لهم أن يدرجوا دانتي DANTE وسبنسر Spenser وملتون Milton وسوفت Swift بجانب هومير وفرجيل وبوالو Boileau وفلون Fénélon. وعلى نقيض النقاد المتعسفون الذين كالوا كل الأعمال بمكيال واحد، أظهرت سبيل سماعة نفسية ومرونة كبيرة وكذلك سعة اطلاع مثيرة للإعجاب، وفي موضوع لاحق في مقالاتها تبدى سماعة عقل مماثلة نحو الروايات الفرنسية.

في هذه المرحلة، مازالت تصيغ سبيل الأفكار الجمالية بمصطلحات كلاسية، فأفكارها عن الإنشاء composition والبناء والتنظيم لا تصيغ جيداً، ومازالت تؤمن بالفكرة الكلاسية القائلة بضرورة الإيجاز الشديد فيما يتعلق بالتفاصيل: فأن تقول الكثير بألفاظ قليلة،

(\*) يبدو أن الكاتبة هنا قد أساءت ترجمة المصطلح، فترجمته حرفياً عن الفرنسية، ونرجح أن تكون قد ترجمت à clef بـ With a key التي لا تعني شيئاً هنا فعند ترجمتها إلى الإنجليزية تظل كما هي، والمصطلح يدل على نوع من الروايات النثرية شخصياتها وأحداثها واقعية تحت أسماء مستعارة ومن هنا جاءت ترجمتها بـ "المقنعة"، أي من ترتدى قناعاً سواء كان هذا القناع فعلياً أم مجازياً. (المترجم)

ذلك هو المثل الأعلى، وبظل التهذيب الأخلاقى وظيفه مهمة، وتعتقد ستيل أن الرواية يمكنها أن تدخل فى الذهن إحساساً بالواجب أشد من أى شكل آخر؛ لأنها تمتلك مشاعر القارئ. أما نصيحتها الأكثر إلماًاً بالمستقبل فتتمثل فى أن الرواية يجب أن توسع من مجال موضوعاتها، فبالإضافة إلى الحب يمكن أن تتناول الرواية الطموح والكبرياء والشح والزهو، وسيكون "لافلنس" (٤١) Lovelace الطموح شخصية رائعة حقاً.

انفجر التوتر بين تعليم ستيل الكلاسيكى وحساسيتها الرومانسية النامية فى الفقرات الختامية، حيث تتذكر أربعة أعمال - رسالة أبيلار *EPISTLE OF ABELARD* لبوب *POPE* والرسائل البرتغالية *LES LETTRES PORTUGAISE*، وفرنر *WERTHER* وجولى *JULIE* - لا تلتزم بالنموذج الأخلاقى. وتصور هذه الأعمال شطط الحب الأكثر حماساً بلغة مفعمة بالحياة ومثيرة، لكنها تطرح السؤال التالى، "هل يود أحد أن يحرم هذه المعجزات اللغوية؟" (٤٢)، وتجب عن هذا السؤال بالإعلاء من مكانة نخبة من القراء مفرطى العاطفية الذين سيتأثرون وحدهم بمثل هذه الروايات.

دع الأنف الحساسة المنقذة تتمتع، فهى لا تستطيع أن تسمع صوتها، فالمشاعر التى تحركهم قلماً تفهم، وبما أنهم يواجهون دوماً بالاستكثار، قد يعتقدون أنهم وحيدون فى العالم، وميمقون طبيعتهم الخاصة التى تعزلهم إذا لم يجدوا مجموعة صغيرة من الأعمال العاطفية السوداوية التى تسمعهم صوتاً فى صحراء الحياة فيجدون فى عزلتهم ومضات قليلة من السعادة التى تهرب منهم وسط العالم. (٤٣)

أدخلت مقالة ستيل الموجزة أجراً المفاهيم الجديدة فى مناقشة القصص منذ صعود *nouvelle*، كما ميزت خيارات أخرى غير المحاولة المستهلكة لتحديد موقع الرواية وسط اللغات الأرسطية، وتحركت خارج القطبية البالية للتاريخ والشعر، والحققة والبكاء،

(٤١) لافلنس شخصية فى رواية كلاريسا *Clarissa* لرتشاردسون، وهو يميل إلى الإغواء فى لامبالاة أخلاقية دون أن ينتابه وخز الضمير. (المترجم)

(٤٢) نفس المصدر.

(٤٣) نفس المصدر.

الواقع والخيال، الأخلاقي والأخلاقي، فوسعت المجال، وأضافت لأهداف المتعة والفائدة أهدافاً أخرى مثل السلوى ونشوة الفرح، وأضافت لموضوع الحب عواطف أخرى، وأضافت لتراث الكلاسيات الفرنسية والتقديمه كلاسيات العصور الوسطى وبلاد الشمال. باختصار، تشير هذه المقالة إلى بداية عصر جديد.

## ساد: فكرة عن الروايات، ١٨٠٠

وضع ساد SADE تصورًا لمقالاته عن الرواية في ثمانينيات القرن الثامن عشر، ونشرها مع الطبعة الأولى من جرائم الحب *Les Crimes de l'amour*، وهو يكرر العديد من العبارات المبتذلة في زمنه. فمن الناحية البنائية، فكر في إطار وقائع السرد episodes وحل العقدة dénouement المعدّ له جيدًا مثلما فعل Huet أو Du Plaisir. في الواقع، يعدّ ساد، كروائي، تقليديًا دون شك، بل هو تقليدي بالضرورة، ويتوقف أثر خياله العدوانى على وجود أنظمة واضحة لينتهكها، وكان في حاجة إلى أهداف يصب عليها كل ما به من تجديف وانتهاك حرمة المقدسات وشعور بالفضيحة - أى نظام أخلاقي له مؤسسات ومحرمات ومعتقدات وطيدة، بما في ذلك من حبكة تقليدية حيث العدالة الكامنة تكافئ الفاضل وتعاقب الشرير.

بدأ ساد بفكرة أصيلة، وهى أن الميل للقصص ميل عالمي، ينبع من رغبات إنسانية دفينية في العبادة والحب، وبعد قرن من التعالم حول حب البشرية الطبيعي للحقيقة، كان من المنعش أن نسمع أن البشر عندهم دوافع أخرى أكثر إلحاحًا، ولكن بعد تعرض ساد لفكرته، عاد إلى التراث يلخص تاريخ إوبه لهذا النوع الأدبي. وعندما وصل إلى موضوع الفائدة الأخلاقية، قدم ملاحظة أخرى لافتة للانتباه، فقال إن انتصار الفضيلة شيء "يجب على المرء أن يهتف إليه بقدر المستطاع"، لكن "هذه القاعدة ليست فى الطبيعة وليست عند أرسطو، بل مجرد قاعدة نتمنى أن يلتزم الناس بها حتى تتحقق سعادتنا"، ثم يجادل بأنه إذا رأى القراء الفضيلة منتصرة، سيستنتجون أن "الأشياء على ما يرام"، بينما "بعد أقوى المحاولات إذا رأينا الفضيلة مهزومة فى النهاية بيد الرذيلة، تتسحق أنفسنا حزنًا بالضرورة، وبعد أن يكون العمل

قد أثارنا بشدة... لا بد وأن يؤدي بالضرورة إلى ذلك الانتماج الذى يضمن وحده النجاح<sup>(٤٣)</sup>. قام ساد بقراءة تفكيكية للعدالة الإلهية فى القصص، وأثبتت الأجيال اللاحقة أنه على صواب، فالنهاية الحزينة ذات تراث أكثر ثراء من تراث النهاية السعيدة.

أشار ساد إلى الروايات القوطية Gothic الشيطانية المربعة ورأى أنها نتاج للعصر: "أصبح من الصعب كتابة الرواية، كما أن قراءتها أصبحت مملة، فليس هناك أى شخص لم يمر فى أربع أو خمس سنوات بمصائب أكثر من المصائب التى يستطيع أشهر الروائيين أن يصورها فى قرن من الزمان..."<sup>(٤٤)</sup>. وهنا يقلب ساد الحجة المعيارية مرة أخرى، فبدلاً من أن تقدم الرواية ملجأ من التاريخ، تنافسه فى فظائعه، وهو صراع مستحيل؛ لأن الواقع فاق الخيال، ويبدو أن مناقشة ساد تستيق الخطاب المعاصر عن تمثيل المحرقة Holocaust، ولكنه قبل الرعب بكثير سعى لأن يضفى الصبغة الشرعية على العنف فى القصص، و عام ١٧٨٨، قمت الأخلاق التقليدية المنحرفة عنراً جيداً مثل التاريخ بالضبط: لم يعد الزواج بالإكراه يتعكس القارئ، كما زعم ساد، لأنهم عرفن أن "قليلاً من مساحيق التجميل وعاشقاً شاباً سرعان ما ينسبهن تلك المتاعب المؤقتة"، وحتى يوضح ساد الدرس الأخلاقى جيداً، يضع الشخصيات النسائية فى قبضة رجل "من خلال عملية انحطاط لا يمكن تصوره، وسلوك شنيع وذوق شاذ، وأوهام قاسية ومخزية، يهدد الضحية الشابة الرقيقة التى يتتبعها، بسلسلة متواصلة من التعاسة الروحية والجسدية"<sup>(٤٥)</sup>.

بدأ تصور ساد لوظيفة الرواى بفكرة معهودة أيضاً. يجب على الكاتب أن يعرف طبيعة القلب البشرى، وأن يمر بتجارب وينظر ويستمع ويتعلم، بدلاً من أن يتكلم، وعليه أن يرسم الأشياء كما هى عليه، ولكن الصورة المبتذلة للرسم تتلاشى فى الحال وتفسح الطريق لمزيج هلوسى من الاستعارات التى تدمج وسالوس ساد المألوفة عن الجنس وزنى المحارم والأذى المتمدد: "الرواى إنسان الطبيعة، خلقته ليكون رسامها، وإذا لم يصبح عاشق أمه

Sade, Idée. (٤٣)

(٤٤) نفس المصدر.

(٤٥) نفس المصدر.

بمجرد أن تلده، من الأفضل ألا يكتب؛ لأننا لن نقرأه، أما إذا شعر بذلك التوق الملتهمب لأن يرسم كل شيء، إذا فتح صدر الطبيعة مرتجفاً لينشد حقه ويحصل على نماجه<sup>(٤٦)</sup> عندئذ سينجح. كانت رؤية ساد للفنان، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تجاوزت بالفعل النبي الوحيد أو برومتيوس المضحي بذاته عند الرومانسيين، فهو يتطلع على الأقل إلى الشعراء الملعونين *poètes maudits*، إلى الطليعة التي تتوقع من الفنان أن يخاطر بتعريض نفسه للعنة ويستكشف المناطق المحرمة ويعود بمعرفة صانمة وفظيعة.

فقط في القرن العشرين قرئت أعمال ساد على نطاق واسع ولقيت الاحترام، والآن يبدو أن الموضوع الرئيسي لـ "فكرة" عن الروايات موضوع مرغوب فيه وكذلك أكثر تمييزاً للروائيين في القرن التاسع عشر مما أقر به أولئك الروائيون. نادى ساد برواية مليئة بالحياة وقادرة على ملء القارئ بالرعب، والإبهار هو المبرر الوحيد لاستبدال القصص بالحقيقة. يجب على خيال الروائي أن يتجاوز دوماً القيود الطبيعية بشئ أنواعها، وأن ينشر الشطط. يقول ساد وهو يخاطب كاتباً متخيلاً: نريد منك انفجارات، لا قواعد، تجاوز خطتك وغيرها ووسّعها...<sup>(٤٧)</sup>.

(٤٦) نفس المصدر.

(٤٧) نفس المصدر.





## القصص النثرى فى بريطانيا

مايكل مكيون Michael Mekeon

فى مقالى هذا أتناول نظرية القصص النثرى عن طريق رصد نشأة نظرية الرواية، إذ إن الكشف عن الجذور النظرية لأى جنس أدبى يمكن أن يقودنا إلى أماكن لم تكن لتخطر لنا على بال، فكثير منها يقع خارج دائرة "الأدب"، وفى النصف الأول من العصر الذى ندرسه تظهر نظرية الرواية فى رسائل متعددة مختلفة تعالج إيستمولوجية<sup>(\*)</sup> القصص كما تظهر فى طيات الأعمال القصصية نفسها، وبعد ذلك يتوقف ما شاع من حديث عن نظرية الرواية داخل القصص فينفضل، ويتخذ له مكاناً ثابتاً داخل خطاب المجالات النقدية الدورية وسأعتمد على هذه المصادر المتعددة لإبراز مدى اتساع تلك النظرية التى لم تستقر أركانها إلى اليوم.

### ١

هناك من يرى فى الرواية شكلاً قديماً بنث فيه حياة جديدة فى القرن الثامن عشر. ويجنون تناغماً بين تاريخ القصص النثرى ونظريته فى هذا العصر، فيرون فى رواية القرن الثامن عشر طوراً أكثر تعقيداً من أطوار جنس أدبى عتيق. أما الذين عاصروا نشأة هذا الجنس الأدبى فلا يرون هذا رأى، بل كانت جذوة الرواية فى رأيهم هى السمة الأساسية لهذا الشكل، وينسحب هذا على نظرية الرواية وأسس كتابتها، التى لم تكن قد استقرت بعد، وكان هذا سبباً فى اختلاف المواقف وتنوعها. فكان البعض مرتبباً مرتقباً: "لا أدرى إذا كانت الرواية لها قواعد خاصة بها، شأنها شأن الملحمة، فإذا كان لها مثل هذه القواعد، فأراني قد أسأت لها جميعاً...". وكان ذلك مبعث ارتياح عند آخرين: "كم نحن المؤرخين (أى الروائيين) محظوظون... إذ لم يخرج علينا أرسطو جديد ليس لنا قواعد صياغة التاريخ (الرواية) كما فعل الأقدمون حين وضعوا وحدة الحدث والزمن والمكان يلتزم بها كل كتاب

(\*) نظرية المعرفة للخاصة بفن القصص، أى طبيعته وأسمه وحدوده. (المترجم)

المسرح، وإني لأعاق نفسي فرحاً عندما يخطر ذلك ببالي ". <sup>(١)</sup> إلا أن هناك جهوداً أولى لتأسيس نظرية الرواية عن طريق إيجاد علاقات بين الشكل الجديد ومعايير أدبية خاصة بأشكال أقدم من الرواية، ومن المفارقات أن تلك الجهود كانت تبرز غرابية الشكل الروائى وجنته إذ تحاول تطبيق تلك المعايير عليه.

يقدم وليام كونجريف William Congreve أشهر الأمثلة المبكرة للربط بين الرواية والمسرح " لأنه... لا يوجد إمكانية بث الحياة فى مجرد كتابة قصة لا حياة لها أو تكرارها دون أداء وحركة، فقد عزمت على.. محاكاة الكتابة الدرامية، لاسيما فى تصميمها ونسيجها ومنتهى حيكنتها. وهى أشياء لم أرها فى رواية من قبل ". كما أشار صمويل ريتشاردسون ورفاقه أكثر من مرة للعلاقة بين قصص المراسلات والشكل الدرامى، وقد أثنى القراء على الوحدة الأرسطية التى تميز حيكات هنرى فيلدنج Henry Fielding، كما ادعى هوراس ويلبول Horace Walpole أن شكسبير هو النموذج الذى يسترشد به فى صياغة " المأساة " القصصية. <sup>(٢)</sup> ومن حيث الارتباط بالشكل الملحمى، كان سك فيلدنج لعبارة " قصيدة ملحمية فكاهية منثورة " هى أكثر المحاولات للتقريب بين الجنسين شيوعاً، وما تلاها من روايات تقبل تطبيق المعايير الملحمية عليها. <sup>(٣)</sup> وهناك من الكتاب من تقبل وصف الرواية أو الرومانسية بأنها قصيدة ملحمية منثورة منهم كلارا ريف Clara Reeve و لورد مونبودو Lord Monoboddo وهناك من رأى فى هذا القصص النثرى " قصائد مجهضة مشوهة كتبت على عجل.. تحمل أعراض أدب " بحتضر ". <sup>(٤)</sup>

لم تكتب الرواية فى الولايات المتحدة إلا فى السنوات الأخيرة للفترة التى ندرسها، فالأدباء الأمريكيون كانوا، مثل نظرائهم الإنجليز، مشغولين إلى حد ما بالمهمات الشكلية

Elizabeth Griffith, *The Delicate Distress* (1769), 1; Herbert Lawrence, (١) *The Contemplative Man* (1771), 1

Congreve, *Preface to Incognita* (1691), Williams (ed.) *Novel and Romance* (٢) (hereafter cited as Williams).

*Preface to Joseph Andrews* (1742). (٣)

Reeve, *Preface to Old English Baron* (1778), Monboddo, vol. III of *Origin and* (٤) *Progress of Language* (1776), Richard Hurd, *Dissertation on the Idea of Universal Poetry* (1766).

للأعمال السابقة. كما كان عليهم مواجهة مشكلة السبق الأوروبي، لاسيما الإنجليزي، فإن ما يزيد عن تسعين في المائة من نصوص السرد القصصى المنشورة في الولايات المتحدة بين عامى ١٧٨٩ و ١٨٠٠ كانت لمؤلفين غير أمريكيين، أو نصوص تتمثل مؤلفات إنجليزية مشهورة، بصورة صريحة. (٥) أى أن مشكلة الروائيين الأمريكيين لم تكن فى محاولة تأسيس جنس جديد، بل فى توسعة الجنس القائم بطريقة جديدة فى تناول، وبالطبع أوجدت مفارقة "التقليد الروائى" (٦) الحديث، الذى يختلف عن التراث القديم فى أنه لا يحقق الاستمرارية إلا باستحداث تعبيرات عميقة ومسارات غير مسبقة، وإن استحدثت "الرومانسة الأمريكية فى بداية القرن التاسع عشر يمكن أن يعد نتيجة لشرط الاستمرارية عن طريق استحداث غير المسبوق.

ولكن مفارقة "التراث الروائى" فى الولايات المتحدة عززت مشكلة "الاستثنائية" الأمريكية. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، لم تكن النظرية الأمريكية فى الرواية منفصلة عن نظرية "الرواية الأمريكية"، المرتبطة بسؤالين هما: هل يمكن صياغة الرواية على نحو يلائم الحطبة المادية والثقافية للعالم الجديد، الذى يختلف جزئياً عن العالم القديم؟ وهل ينبغى تعديلها على هذا النحو، إذ نبتت فى "الوطن الأم بين الرذائل من ترف ومظاهر كذابة لمجتمع لا صلة بينه أو نظرية له فى أمريكا...؟ (٧) رغم النبرة التأصيلية المتحمسة، فإن هذه الشكوك المزمنة لا تدعو لنذب الشكل الروائى الأوروبى بل إلى حشد الجهود - مثل جهود تشارلز بروكن براون Charles Brockden Brown - من أجل تطبيع الرواية عن طريق "استثارة تعاطف القارئ بوسائل لم يستخدمها الكتاب السابقون، وكانت الخرافات الصيبانية والأخلاق المسفهة والقلاع القوطية والكانتات الخرافية هى المداد للقصص القديم. أما ما يناسب الجو الأمريكى فأحداث العداوة مع الهنود وأخطار البرية الغربية، ولا يمكن أن يوجد غر لأمرىكى يتجاهل هذا" (٨).

(٥) Gilmore, Literature.

(٦) لفظة رواية Novel بالإنجليزية تعنى جديد فئمة مفارقة بينها وبين كلمة "تقليد". (المترجم)

(٧) Perosa, American Theories.

(٨) Preface to Edgar Huntly (1799).

وإذ نعود إلى السياق الإنجليزى نجد أن فكرة الانحدار الأدبى عند بيشوب هيرد Bishop Hurd تفصح عن شكوكه بشأن اتساق الأشكال الجديدة مع نماذج الأجناس الأدبية القديمة، ظهرت تلك الشكوك على نحو أعم من خلال محاولات التصنيف النوعى التى قد تأخذ شكل المعارضة التهكمية غير الصريحة، والمعارضة التهكمية الضمنية تقع بين طرفى نقيض هما المحاكاة المخلصة والنقد الخفى، وكانت ذات أهمية كبيرة لمحاولات التطوير المعاصرة للرواية الناشئة؛ إذ إنها تبرز الملامح الغريبة باستدعاء ما هو مألوف، فالقراء بالتأكيد يعرفون أن قصص فيلدينج لم تكن ملحمة بل كانت أشكالاً تخرج عن الملحمة فى ثوب فكاهى.<sup>(٨)</sup> بل إن أصحاب النظريات الحديثة فى الرواية أقرب إلى وصف الملحمة بأنها ذلك الجنس الأدبى القديم العظيم الذى نشأت الرواية عن طريق معارضته معارضة تهكمية. رغم ذلك، كان القراء المعاصرون لنشأة الرواية - الذين تلقوا دون كيشوت *Don Quixote* (١٦٠٤ - ١٦١٤) وشاميل (١٧٤١) *Shamela* (١٧٤١)، ونورثانجر أبى *Northanger* (١٨١٨) *Abbey* - كانوا على قناعة كبيرة بأن الشكل الأهم إلى الرواية والسابق عليه لم يكن الملحمة بل الرومانسة.<sup>(٩)</sup>

ويمكن رؤية ذلك على عدة مستويات، أحدها تاريخ الأجناس الأدبية. يرى بعض المعلقين أن تاريخ السرد النثرى بوصفه حركة واحدة قديمًا وحديثًا هو تاريخ للرومانسة القديمة والحديثة<sup>(١٠)</sup>، ويرى غيرهم ذلك التاريخ نقلة نوعية من الرومانسة للرواية.<sup>(١١)</sup> وهناك روى تشابه فى الظاهر وتطرح آراء شديدة التباين عن العلاقة بين الرومانسة والرواية، فمثلاً، كانت ريف ترمى إلى إثبات أن "الرواية الحديثة قامت من بين أنقاض الرومانسة"، بينما تصور كاننج Canning أن "الرواية ما هى إلا صياغة أحدث للعناصر نفسها التى تتكون منها الرومانسة"، ويؤكد هذا التباين (على مستوى آخر) التساهل الشديد فى

(٨) انظر Williams pp. 153,258,293

(٩) Lukacs, Theory; Ortega Y Gasset, Meditations; Bakhtin, Dialogic Imagination.

(١٠) Williams

(١١) E.g. Reeve, Progress of Romance, 1; George Canning, Microcosm, 26 (14 May 1787); Williams.

استخدام المفردتين في ذلك الوقت؛ إذ كانت "رواية" و"رومانسة" كثيرًا ما تستخدمان وكأنهما مترادفتان، والأشيع أن "الرومانسة" كانت تستخدم استخدامًا عامًا للإشارة السلبية إلى الشكل الأدبي الناشئ الذي لم يستقر له اسمه - الرواية - حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وظهر هذا الاستخدام السلبي لمصطلح "الرومانسة" مبكرًا، كما أن الهدف المحدد من استخدامه لا ينفصل عن هدف أعم من الناحية الإيستولوجية، وهو وصف فئة من السرد القصصي بالزيف. بدرجات متفاوتة أدى الهجوم على زيف الرومانسة دورًا محوريًا في ارتباط جميع من نعرف من الأدباء الأول بالشكل الروائي الناشئ - أفرا بن Aphra Behn وكونجريف وديلاريفيه مانلي Delarivier Manley و دانييل ديفو Daniel Defoe وإليزا هايوود Eliza Haywood وريتشاردسون وفيلدنغ - فكل منهم كان يؤكد صدق قصصه عن طريق الإشارة إلى زيف الرومانسة، لهذا يصفون قصصهم "الصادق" بأنه صورة من "التاريخ" أو "التاريخ الصادق".<sup>(١٢)</sup> فقد شاعت كتابة هذا الادعاء بالصدق التاريخي خاصة في تصديرات الرواية منذ ظهورها حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولكن ما ترتب على هذا الادعاء من مقولات لم تكن محل اتفاق، إلا أن جميعها يدور حول التأكيد على أن الأحداث المروية وقعت فعلاً، ولكن التأكيد في أقوى صورة لم يخلط بين الواقعية والتاريخية بادعاء حدوث ذلك في الزمن الماضي البعيد أو بادعاء احتمالية وقوع الأحداث المروية، وقال أحد المعاصرين لتلك الفترة "الرومانسة، أو الأكثوية، قد تكون قديمة قدم التاريخ الحق وأسبق عليه، وليس هذا موضوع الاهتمام" ويحتج آخر قائلاً: "ليس بشيء أن نقول أن أمرًا ما صادق؛ لأنه يحتمل الحدوث أو لأنه ممكن، فالمؤكد أن كثيرًا من الأكاذيب والتلفيقات يقوم على ما يسمى "الاحتمال".<sup>(١٣)</sup>

كان للادعاء بأن الأحداث المروية قد وقعت بالفعل أهمية كبرى في بداية نظرية الرواية، كان الادعاء إعلانًا بالتزام الجنس الناشئ بنموذج الصدق التجريبي الحاسم الذي تميز

McKeon, Origins, chs. 1, 3, 9, 11-12. (١٢)

Simon Tyssot de patott, Travels and Adventures of James Massey (1710, trans. (١٣)  
1733); Meric Casaubon, Of Credulity and Incredulity (1668).

(في اعتقاد معاصريه) عن المعايير التقليدية في قول الصدق بهذا الخط الفكري ضمن الشكل الجديد غير المسمى التعايش مع أجناس أدبية تقليدية مثل الرومانسة والملحمة، إذ اختلف عنهما اختلافاً حاسماً عن طريق التزام الصدق والتطابق التام مع عالم الواقع. تقول بن: " عندما أقم تاريخ هذا العبد الملكي لا أدعي أنني أسلى قارئى بمغامرات بطل خيالى، تصنع أحداث حياته مخيلة شاعر، وفي سبيل قول الصدق لن أزين ما أكتب بأى أحداث غريبة، بل ما حدث وأقعا له، فقد كنت شاهدة عيان لقدر كبير مما ستجده مكتوباً هنا " (١٤) ويقول ديفو عن "روبينسون كروزو": " يعتقد المحرر أن هذا الشيء (الرواية) رصدًا أمينًا لحقائق وقعت، ولا أثر للخيال فيه.. " (١٥) وحتى الأعمال التى تعارض هدفها الأكبر تعارضاً تاماً لفكرة السرد التاريخى الأمين، لم يمنعها ذلك من تكرار ذلك الادعاء. وفي أول الجزء التالى من مقالنا، سنجد أن أحد شخوص بنيان Bunyan الرمزية يقدم بثقة شهادة عيان على أن كريستيانا وأولادها قد ذهبوا للحج فعلاً. (١٦)

ومن هنا نجد أن ادعاء الصدق التاريخى كان أهم العناصر الأولى لإرساء معيار للحكم وقواعد للتأليف يمكن أن تميز الرواية عن الأشكال القصصية الأقدم - أى، إن صح التعبير، إرساء تقليد عدم التقليدية الذى يميز الرواية، وكذلك كان ذلك الادعاء سائدًا فى بداية الرواية الأمريكية، (١٧) ولأنه كان نابعاً من إستمولوجية إمبيريقية (تجريبية) فقد توسلت الكتابات القصصية التى اعتنقته بمصادر عديدة مثل الوثائق والتقارير والسجلات والمذكرات واليوميات والرسائل، لما لها من وجود منفصل عن القاص يضمن الموضوعية الإميريكية للقصص التى يعتمد عليها، وكان الخطاب أهم هذه الوثائق فى الطور الأول للرواية، فقد كان الأساس لأشهر الأشكال الروائية فى ذلك الوقت، وهو شكل المراسلات.

أتاحت الرسالة نوعاً من الصدق، يكمن فى موضوعيته الوثائقية وذاتيته الانفعالية - صدق مكتون القلب - كان هذان الموردان للصدق أقرب إلى التناقض، ولكنهما تعايشا فى

(١٤) Behn, Oriinoko; or, The Royal Slave: A true History (1688).

(١٥) Preface, in Williams.

(١٦) Pilgrim's Progress (1678 - 1682), II.

(١٧) Orians, " Censure ", P.204; Martin, Instructed vision.

رواية المراسلات الأولى. <sup>(١٨)</sup> ففي "رسائل غرامية بين أحد النبلاء وأخته" (١٦٨٤) - (١٦٨٧)، استغلت بن شكل الرسائل لكشف دخائل أبطالها ولتثبت التاريخية للوثائقية لهذه الرسائل: "بعد صعود الدرج وجدت هذه الرسائل في غرفتيهما في بيتيها اللكائن في سانت دنيس، حيث عاشا معاً لمدة عام، وقد أوردناها بالترتيب نفسه الذي أرسلت به". وتوسع ريتشاردسون في هذه الطريقة في روايته باميلا *Pamela* (١٧٤٠): كتبت هذه الرسائل تحت تأثير حالة الشعور الخاصة بكل ظرف استدعى كتابتها... ولهذا يكون وصف المشاعر والحالة الذهنية مؤثراً.. وسيظهر من أشياء كثيرة منثورة في الرسائل أن هذه القصة لا بد أنها جرت في السنوات الثلاثين الأخيرة". هذا التنوع في إثبات الصدق، موضوعياً وذاتياً، أتاح لشكل المراسلات أن يظل أبرز أشكال الكتابة في إنجلترا حتى عام ١٧٨٥ تقريباً. <sup>(١٩)</sup>

ويندرج تحت ادعاء الصدق التاريخي الوعد باستخدام أسلوب بسيط خالٍ من حشو "الرومانسة" مع فتح باب الحقيقة دون وساطة أحد، ولكن كيف يصل للكاتب للأسلوب البسيط؟ قال ديغو إنه يكفي "رواية القصص الحقيقية مع كثير من الحذف والإضافة؛ أقصد القصص التي منبعها الواقع ولكن أساليب القصص الرومانسية الزائفة طمست هذا الأصل الواقعي.. فليس أبشع من رجلين يقصان قصة واحدة بصورتين مختلفتين، ولا ينفي ذلك كونهما شاهدي عيان للحقيقة التي يرويانها". <sup>(٢٠)</sup> ولهذا السبب، فإن دعاء التاريخية لأصحاب المذهب الإمبريقي والمربطون في صدق الرومانسة نشأت عندهم شكوك أعظم في إمكانية وجود قصص "تاريخية" يخلو تماماً من وسائط السرد التي تستخدمها "الرومانسة". وحتى ديغو صار مراوفاً في التعبير عن ادعاء التاريخية والأصالة الأسلوبية. <sup>(٢١)</sup> ولم يحتج القراء وقتاً طويلاً ليكتشفوا وسط دعاوى التاريخية التي صارت تقليداً بدورها، أنهم أمام معارضة تهكمية، ولو غير مقصودة، تعلن أن الرومانسة القديمة قد عادت في ثوب جديد، وليس أدل على ذلك من الاندفاع نحو قصص الرحلات، فذلك القصص في أيامنا هذه "كما يقول شافتمسيري

Day, Told in Letters, ch. 6. <sup>(١٨)</sup>

Tompkins, Popular Noval, p. 34 (hereafter cited as Tompkins) <sup>(١٩)</sup>

Defoe, Serious Reflections. <sup>(٢٠)</sup>

Prefaces to Colonel Jack (1722), Moll Flanders (1722), and Roxana (1724), in <sup>(٢١)</sup> Williams.

Shaftesbury " مثل كتب الفروسية فى أيام أدنا " . والتفسير المنطقى لهذه المعارضة التهمكية الروائية للرومانسة هو أن النقد الجاد لزيف الرومانسة يبدو حين الفحص محاكاة خفية للرومانسة باستخدام أدوات جديدة.

كان قصد المعارضة التهمكية لدى بعض الكتاب شديد الوضوح؛ فقد فعل كونجريف ما فعله تابعه فيلدنج، إذ جمع بين ادعاء ماذج بالشغافية التاريخية والتدخل المتكرر للراوى بضمير الغائب على الصوت والمتحكم بصورة تنزع أى مصداقية عن ادعاء التاريخية، وفى تجربته الشهيرة فى شكل المراسلات، ينسف فيلدنج ادعاء الصدق المزدوج فى "بامبلا" باستخدام زمن المضارع الذى يستخدمه رتشاردسون فى رسائله على نحو يصل إلى حد العبث (هشش ! ها أنا أسمع قائماً نحو الباب... وهاهو بيننا فى الفراش") ولو أن الرسائل "الحقيقية" لشامبلا *Shamela* المكتوبة للنشر تكشف دفتان صدرها وتجعل هذه الرسائل معارضة ماهرة للرسائل الأصلية. (شامبلا ١٧٤١). وقد كان الحداثيون على قناعة بأن رواية ستيرن *Sterne* تريسترام شاندى *Tristram* (١٧٥٩-١٧٦٧) كانت نموذجاً متفرداً ورائعاً استبق به منهجهم الإستمولوجى المعقد. أما رأى الأكثر قبولاً فهو اعتبار أن عبقرية ستيرن تتبع من جهده الإمبريقي الواعى للأشكال التى استخدمها الجيل السابق عليه.

مع ذلك، كما صرح شافتبيري، فإن روح الشك التى أظهرت ادعاء "التاريخ الحقيقى" دون غموض لا تعنى أن الزيف الرومانسى هو الخيار الأوحده. "فإن الحقائق التى تروى بغير ثمكن، ولو فاضت بالإخلاص والصدق، قد تبدو أسوأ صور الخداع، والأكاذيب المحضة التى تروى بحكمة، يمكن أن تعلمنا حقيقة الأشياء، إن لم نتعلم منها شيئاً آخر". (٢٢) كان الادعاء الساذج بحصول المؤلف على مصدر مباشر للحقيقة التاريخية وسيلة حاسمة (ما لبثت أن استنفدت) تعلم المعاصرون عن طريقها أن يصيغوا مقياساً للصدق - "الواقعية" - سرعان ما تحول إلى سمة مميزة للشكل الروائى، وسأعود فيما يلى إلى تلك الصياغة.



اكتشف المهتمون بالأدب أن الرواية أكثر من مجرد طريقة جديدة لكتابة الرومانسة، وما كان هذا الاكتشاف إلا أحد صور التعبير عن المفارقة المتأصلة في فكرة وجود "تراث للرواية". ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كان القراء يدركون أن الجنس الجديد قد صار تقليدياً أكثر من اللازم، "ويبدو أن هذا النوع من الترفيه الأدبي قد استنفد كل ما لديه وحتى الروايات لم تعد بها جدة تجذبنا". "كل رواية تظهر... تصعب مهمة كتابة هذا النوع على من يلي..." ولأن كل الدروب قد طرقت، فليس أمام المؤلفين إلا تلمس ما قد تركه من قبلهم". ولكن إليزابيث إنشبولد Elizabeth Inchbald رأت جانباً إيجابياً في ذلك الموقف: إن قراء الرواية أنفسهم عشقوا التقليدية المحضة ربما "أعجبهم رواية، لأنها تستحضر رواية أخرى في عقولهم أحبوها قبل ذلك بأيام، فهم يطلبون أن تكون الرواية كالرواية التي في أذهانهم". (٢٣)

في خضم البحث عن قواعده الخاصة، سرعان ما أصبح الجنس الجديد مكبلاً بالقواعد حتى ليبدو جامد الشكل. وقد استخدم المعاصرون طريقة "الوصفة" الجاهزة لصنع الرواية ليكتشفوا ما وصلت إليه من نمطية، وفي إحدى الوصفات يكلف المؤلف المفترض "بالذهاب إلى منلرو" في "هوليورن"،....، ويشتري رواية قديمة منسية، وكلما كانت أقدم كان أفضل، ثم يعيد تسمية الشخصيات والأماكن ويعدل التواريخ، ويحدث الظروف التي تقامت... ويمكن عمل هذا باستخدام قلم، في هوامش الكتاب المطبوع، دون تجمّع عناء نقل المحتوى كله باليد". (٢٤) وتؤكد الوصفة الجاهزة الصلة الوثيقة بين عمليتي إنتاج الكتابة واستهلاكها في المشهد الأدبي المعاصر. كما تشير إلى أن الأزمة لا تخص هذا الجنس الأدبي وحده. فقد استخدم ألكسندر بوب Alexander Pope الوصفة الجاهزة عام ١٧٢٨ لاستجلاء حالة القصيدة الملحمية الحديثة وتورطها في اقتصاد العروض والطلاب الذي رآه يسيطر على

Monthly Review, 2nd ser., 2 (Aug. 1790), 463-4, Bartolomeo; Inchblad, Article in (٢٣) the Artist (June 1807), Taylor.

Monthly Review, 2nd ser., 5 (July 1791), Williams. (٢٤)

السوق الأدبي الناشئ.<sup>(٢٥)</sup> وقد أظهر المعلقون على الروايات مثل هذا الاهتمام بعد بوب، وقد ارتبط لتحدار الرواية وتراخيها في المقام الأول بكونها سلعة " تصنع للسوق " <sup>(٢٦)</sup> ولم تكن كلارا ريف أول المعلقين الذين يربطون ازدهار سوق الرواية بسوق "المكتبات الدائرة" التي تعبر الكتب بمقابل، " فنتيجة لذلك أن صار " مصنوع " الروايات في شغل دائم لدى المكتبات الدائرة وكانوا يتقاضون أجوراً زهيدة مقابل عملهم ". <sup>(٢٧)</sup> كان التحليل المعاصر للسوق الأدبي ذا صلة عضوية بنظرية الرواية وجمالياتها؛ لأنه رأى أن مصدر "القواعد" الذي عجل بدفع الرواية للتقليدية هو السوق نفسه: الإنتاج والاستهلاك والتوزيع الذي تكون الروايات فيه مجرد سلع. أما قواعد السوق التي اكتشفها المعاصرون فكانت أقرب للحساب الكمي والمعادلات الجامدة وتحويل المنفعة إلى قيم صرف العملات واستخدام زائل سريع، والقاعدة الكبرى للسوق أن يحل المعيار الكمي المطلق محل التميز النوعي لقيمة العمل، ولا عجب أن لورد تشستر فيلد أغراء ذلك، مثل غيره، بالتمييز بين الروايات والرومانسات على أساس الكم وحده، أي حجم الأجزاء وعددها، <sup>(٢٨)</sup> ولكن السيادة الكمية ربما خلطت بين الرواية والرومانسة عن طريق الإحياء بوضع جدول بسيط للمقارنة (كأحد الأعمال الساخرة) يسمح، " كما في المصانع "، بصنع (الرواية) من الرومانسة، بكل سهولة عن طريق شطب بعض البنود وإدخال أخرى "، ويسمح الجدول الملحق بإجراء البديل البسيط: " عندما تجد قلعة.. ضع مكانها بيتاً / كهفاً.. كوخاً. / أنيناً.. تنهداً. / عملاقاً.. أبناً ". <sup>(٢٩)</sup> ويرى كاتب ساخر آخر أن عملية كتابة الرواية لا تعدو أن تكون تركيباً غير مميز لمجرد جمل: " وعندما يتوافر منها " كم " ضخم.. تلصق مع بعضها حسب شكل وطريقة محددة، ثم تسمى " رواية ". <sup>(٣٠)</sup>

في إحدى الروايات ينصح أحد شخصيها صديقاً له متحمساً " يدفع باعة الكتب ألياً بسعر كذا للورقة.. فاجلس واكتب بأسرع ما تستطيع، تسع ورقات تحسب جزءاً وثمانى

Pope, *Peri Bathous* (1728), XV. (٢٥)

Taylor, *Tompkins, Bartolomeo*. (٢٦)

*Progress of Romance*, II; cf. Williams and Taylor, ch.2. (٢٧)

*Letter of 1740 - 1*, Williams. (٢٨)

*The Age; A Poem* (1810), n.1, *Failure of Gothic*. (٢٩)

Sylph, 19 (5 Dec. 1795), Taylor. (٣٠)

عشرة ورقة تحسب جزءين. الحساب سهل، ولا تشغل بالك بالمعنى فلا يمكن أن تكون بالسوء الذى يعدم المعجبين عندما تنتهى منها " (٣١) وكتب أحد النقاد أن " بائعى الكتب يحرصون كل شئ على إنتاج كمية كافية من الحكايات والمذكرات والرومانسات للترفيه عن زبائنهم، الذى لا يميزون بين الطيب والخبيث، فيرضون بأى شئ يقدم لهم " . (٣٢) شككت إليزابيث جريفت مما حدث لروايتها الأولى فتقول: " لا يعرض بائعو الكتب ما يستحق أن آخذ.. مقابل روايتي.. فهم يقولون أنهم لا يناقشون جودتها، فالناس يشترون الجيد والردىء بلا تمييز، ولا يظنون أن تميز الكاتب يجعله بحال يتوقع زيادة فى السعر " . (٣٣) ويرت بيج Robert Bage أن نقد الرواية عمل لا طائل من ورائه؛ لأن " هذه الفئة من الكتب تطبع وتنتشر وتشتري وتقرأ ثم تلقى فى غرفة المهملات، قبل أن يلفظ النقد مقطعاً واحداً عن الموضوع بثلاثة أشهر " . (٣٤)

المشكلة، كما تشير هذه الملاحظات، مشكلة نظام: لنظرية الرواية ارتباط حيوى بنظرية الأيديولوجية التى ترى الثقافة الحديثة محدداً واسعاً من محددات الاقتصاد الحديث، لهذا أكد وليام جودوين William Godwin استحالة تحديد مسئولية قياس القيمة بالكم وتقنين الفنيات وتوحيدها (هل هذا خطأ بائع الكتب ؟ المؤلف ؟ عامة القراء ؟) فحتى الناقد يتحمل قدراً من الخطأ: " الناقد والداعى للأخلاق، استعاروا عند تقييمهم للرومانسات المبدأ الذى ينظم المضاربات التجارية. فقد وزنوا الروايات بعظم (حجمها) ووضعوا فى اعتبارهم نفايات المطابع وحشوها، (٣٥) ويقدم أحد النقاد تصوراً عاماً لهذا النظام يشبه فيه " الرواية الحديثة "

The Egg (1772), Tompkins. (٣١)

Critical Review, 16 (Dec. 1763), Taylor. (٣٢)

To Richard Griffith, Genuine Letters (1770), V, Tompkins. (٣٣)

Preface to Mount Henneth (1781), Tompkins. (٣٤)

Godwin, Of History and Romance. (٣٥)

بنوع من "البضائع" ابتدعها ديفو وهايوود وأتقن صنعها رتشاردمون وفيلدنج ومموليت وستيرن الذين كانوا "زينة عصرهم". (٣٦)

ورغم الإطار الساخر لكلام هذا الناقد كان يردد مقولة صادقة سيرتفع صوتها تدريجياً حتى نهاية القرن، وهى مقولة "التقليد الروائي" التي تتطوى على مفارقة حتمية، وقد تجمع هذا التقليد على مدار أربعة عقود بوصفه القانون الذي نشأ على يد رتشاردمون وفيلدنج ومموليت وستيرن (مع وضع اختلافاتهم في الاعتبار). (٣٧) ولا ينفصل التقليد الروائي لمنتصف القرن الثامن عشر عن نظيره السليبي؛ فقد عرف مسألة الكيف المراوغة قبل الانحدار المحدود "الحديث" إلى التقنيين الكمي، كان اعتماد الشكل الروائي (الطول، والنشر في سلسلة، وتأسيس تقليد) على شكل السوق، كما شغل المعلقين في القرن التالي.

### ٣

إذا كان المعاصرون يتحفظون على مشاركة الرواية في منظومة الإنتاج والاستهلاك الاقتصادية، فما كان ظنهم بكتابتها وقرائها؟ وما أثر ذلك على نظرية الرواية المعاصرة؟ وصل النقد الحديث إلى رأى جامع يقول إن النساء كن يسيطرن على عالم الرواية تأليفاً وقراءة في القرن الثامن عشر، ويؤيد ذلك ملاحظات المعاصرين (٣٨) التي تعبر عن قلق النقد على جمهور القارئات، فقد كان النقاد يعترفون، سواء على مضض أو مشجعين، بهذا التسيّد النسائي. (٣٨) ويشير أحد النقاد إلى أن الأثر النسائي في الارتباط بين إنتاج الروائي والصناعي فيقول: "هذا الفرع من «التجارة» الأدبية يبدو حالياً تحت السيطرة شبه الكاملة للسيدات". (٣٩) ويعتقد آخر، على نحو أقل حسماً، أن "الملحمة المنثورة.. التي بلغت الذروة

Monthly Review, 2nd Ser., 5 (July 1791), Williams. (٣٦)

Williams. (٣٧)

(\*) ومن ناحية أخرى، لا أسس للاعتقاد الشائع بين الباحثين المحدثين بأن المعلقين المحدثين الأوائل كانوا

يربطون بين الروماتمة والنساء، بوصفها شكلاً يختلف اختلافاً بيناً عن الرواية.

Williams, Tompkins, Taylor, Bartolomeo. (٣٨)

Monthly Review, 48 (Feb. 17730), Taylor. (٣٩)

على يد فيلدنج وسموليت.. تواصلت بنجمة أهدأ، وليست أقل روعة، على يد الأنسة بيرنسي Miss Burney والسيدة سميث Mrs. Smith والسيدة لنوكس Mrs. Lennox.<sup>(٤١)</sup> ويؤكد ثالث وصول الكاتبات إلى درجة إرساء القواعد والريادة: "من بين أنواع الكتابة الأدبية السبابة علينا، لا يوجد نوع تفوق فيه كتابنا الرجال، منذ أيام "ريتشاردسون وفيلدنج، مثل كتابة الرواية، فالظاهر أن السيدات قد حققن لأنفسهن ميزة حصرية في هذا اللون من الكتابة".<sup>(٤٢)</sup>

وماذا عن جمهور القارئات؟ كان المعلقون ينسبون للنساء "عشقا.. للرواية وحرصا عليها" وميلاً قوياً "تمثل جوها"، حتى خشوا أن تمتلئ عقولهن "بالأبحر"، الأوهام، "فينخدعن" أولاً بالخيال ثم على يد رجال حقيقيين، إذا فسدت مخيلتهن "بسبب الأفكار الواهمة" حتى "اغتربن" عن "الحياة الاجتماعية" أو، على العكس من ذلك، "اشتعلت فيهن جذوة الطموح للارتقاء" وتقدم تشارلوت لينوكس في كيشوته الأنثى *The Female Quixote* (١٧٥٤) صورة غامضة لكنها باقية لهذا النوع من القارئات، وتبعها روائيون آخرون.<sup>(٤٣)</sup> وقد عبر المعلقون الأمريكيون عن مثل هذه المخاوف.<sup>(٤٤)</sup>

تسوغ لنا هذه الأدلة أن نرى أن غلبة النساء، تأليفاً وقراءة، على المشهد الروائي أنتجت تقييماً سلبياً وإيجابياً لقوى الإدراك عند النساء - فقيل إن لهن قدرة على غرس الفضيلة والحيد عنها في آن واحد.<sup>(٤٥)</sup> ينطوي هذا المشهد على تخوف عميق من الرواية بوصفها أداة مؤثرة للتعليم والتطبيع الاجتماعي، وكان ينظر للنساء بوصفهن هدفاً واضحاً لهذا التخوف. بل إن الخوف على قارئات الرواية، كان له ما يوازيه من الخوف على شباب القراء ذكورا وإناثاً؛ فقد كان هنري مكنزي Henry Mackenzie يرى أن قاعدة قراء الرواية هي من "الشباب والمتفرجين، الذين يسعدون بإثارة الخيال". وكان صمويل جونسون Samuel

Critical Review, 70 (oct. 1790), Bartolomeo. (٤١)

Monthly Review, 2nd ser., 3 (dec. 1790), Williams. (٤٢)

Monthly Review 48 (May 17730), Bartolomeo; Eclectic Review, 8 (June 1812), (٤٣)

Taylor; Monthly Review, 48 (July 17730), Williams; J.L.Chirol, Inquiry (1809),

Lady's Magazine, II (Supplement, 1780), Taylor; Richard Bernger, World, 79 (4

July 1754), Williams; Fielding, Shamela.

Tompkins. (٤٤)

Orinas, 'Censure': Gilmore, 'Literature'. (٤٥)

Johnson يعتقد أن الروايات " تكتب في الأساس للشباب والجهال والكسالى، فتكون لهم دروساً في الأخلاق ومفاتيح الحياة. فهي ترقية للعقول الخالية من الفكر، ومن ثم الحسابية لكل تأثير. " وأكد هيو بلير Hugh Blair في حديثه عن الروايات والرومانسات أن " أى نوع من الكتابة... يجذب اهتماماً عاماً، ويشغل خيال الشباب من الجنسين، لابد أن ينال عناية خاصة" (٤٥) " توهن " الروايات " العقول (الشابة) وترسل " القراء الصغار إلى عالم "الفجور، وبسببها" يكون الشباب " من الجنسين " عرضة لأكثر الأوهام عبثاً " فهي تجعل "الخيال منتقها، والرأى عليلاً، وتبعث على ازدياد أشغال الحياة الحقيقية". ولأن يجدى نفعا أن نعزل الشباب عن مفاسد الحياة اليومية "إذا سمح للروايات أن " تغسد القلوب "، وتشتعل العواطف" و " تعلم شر الرذيلة لكل في معزله " (٤٦) ورغم أن الشباب عند درجة اجتماعية معينة " يعتمدون كثيراً على الانطباعات التي يتلقونها من الكتب، والتي تأسر الخيال وتميل القلب "، فقد توجه اهتمام المعلقين إلى عادات قراءة الرواية لدى الشاب " الغر " من المتدربين على حرفة أو الخدمات أو " الفتيات الخضر " قليلات الخبرة. "وليس لغير الأغنياء الحق في تبديد وقتهم كما يحلو لهم، فليس من نول نسيج سيثطل بسبب كسلهم هذا". (٤٧) بدأ بعض الكتاب بمشكلة شباب القراء ثم انتقل إلى الحالة الخاصة بالبنات. (٤٨) هذه النقطة تؤكد ما نعيه من أن النساء، لاسيما بنات العوام القارئات، يتسببن في إثارة قلق عام على ما يترتب على قراءة الروايات من آثار اجتماعية وأخلاقية، يثأر بها من يظن فيهم عدم النضج وسرعة التأثر وفقرط الحساسية، ومن هنا يكونون أكثر الناس ضعفاً أمام القوى العاتية التي تصيغ الدروس للروائية.

Mullan, Sentiment. (٤٥)

Lounger, 20 (18 Jun 1785); Rambler, 4 (31 March 1750), Lectures on Rhetoric and Poetry (1762); Williams. (٤٦)

Gentleman's Magazine, 58 (Nov. 1788), Vicesimus Knox, Essay Moral and Literary, 14 (1778): Williams; Thomas Jefferson to Nathaniel Burwell, 1 4 Marvh 1818; Critical Review, 20 (Oct. 1765), Taylor. (٤٧)

Anna Seward, Variety, 25 (1787), Athenian Mercury (17 Dec. 1692), Thomas Monroe, Olla Podrida, 15 (23 June 1787): Williams; Critical Review, 2 (Nov. 1756), Bartolomeo). (٤٨)

مع ذلك كان منطق النقاش يسمح للروايات بجانب تعليمي إيجابي. يقول أحد النقاد المتسامحين، وهو على وعى بمخاطر قراءة الروايات، إنه يرجو "العقول الشابة.. أن تشقو الكتب، ولا شك أننا قادرون على توجيه أذواقهم من مجرد طلب التسلية إلى التهذيب الحق".<sup>(٤٩)</sup> ويبدى آخر ملحوظة أكثر ثراءً وتحديداً:

من بين الألفة الكثيرة التي قدمها العصر الحالي على أن الشخصية النسائية ترقى ثقافياً ويزيد اعتزازها بنفسها، يمكن أن نشير إلى التطور في نوع الكتابة حتى يلائم مزاج القارئات، فالروايات التي كانت سابقاً مجرد حكايات غرامية ترقى بالتدريج وتأخذ نبرة ذكورية وتتحول إلى وسائل للتعليم المفيد.<sup>(٥٠)</sup>

كيف يكون ارتباط النساء بالروايات ذا صلة بالتصنيف الجنسي المزعوم لمكونات الرواية "الحكايات المسلية" ترتبط بما هو أنثوي و "التعليم المفيد" بما هو ذكوري؟ كانت قاعدة السوق تشجع مخاطبة العامل المشترك الأنثي، كانت الروايات بؤرة قلق عميق فيما يخص التعليم والتطبيع الاجتماعي؛ لأنها كانت بطبيعتها أيسر الأجناس الأدبية وصولاً لأيدى غير الناضجين ومسرعي التأثير، للنساء والشباب والعوام، ولكن ما علاقة سهولة الحصول على الروايات وخطورتها وفائدتها الموعودة بشكل "الرواية" وما علاقة سهولة الحصول على الرواية بصياغة مقياس روائي لفن الحكى "الواقعي" يكون بديلاً عن المقياس الإمبريقي.

#### ٤

يقول هيو بلير إن "أعقل الناس في كل العصور استخدموا الحكايات والقصص كوسائل لتوصيل المعرفة، وكانت الحكايات وما زالت أساساً للملحمة والشعر الدرامي، إذن فليست طبيعة هذا اللون من الكتابة في حد ذاتها بل الطريقة التي تتبع فيه هي التي تعرضه لنظرة الاحتقار".<sup>(٥١)</sup> وكتب جيمس بيتي James Beattie أن ضعف الطبيعة البشرية هو،

Williams, Reeve, Progress of Romance, II. (٤٩)

Analytical Review, 16, (1793, Appendix): Williams. (٥٠)

Monthly Review, 2nd ser., 9 (Dec. 1792), Bartolomeo. (٥١)

لا شك ما جعل من الأمثلة Fable وسيلة ضرورية أو مناسبة لتوصيل الحقيقة". وقد حلل بيتي هذه الوسيلة بوصفها شكلاً من أشكال "القصص الرمزية" allegory الواضح في كتابات الأقدمين والمحدثين، مثل موفيت Swift وبنيان.<sup>(٥٢)</sup> وقبل ذلك بقرن ربطت أكثر الرسائل الحديثة تأثيراً على الرومانسة بينها وبين هذه الوسيلة: "كان السبب الأول لاستحداث الرومانسة في العالم، دون شك، هو تبسيط المعاني الأخلاقية الجامدة باستخدام الأمثلة الجذابة."<sup>(٥٣)</sup>

وقد سعى الفكر البروتستانتي إلى ترقية "القصة للرمزية الأخلاقية" بجعل "أمثلتها" أو مثالها "ملموساً محسوساً بقدر أكبر. ففي رأي باتيان، كانت تلك هي "الطريقة" الجديدة التي اختطتها قصة رحلة الحاج *The Pilgrim's Progress* (١٦٧٨ - ١٦٨٢).<sup>(٥٤)</sup> وعندما تولى ديفو الطريقة القديمة في تعليم الدين للأطفال استخدم قصصاً بها قضايا دينية أو "حالات" منزلية: الطريقة التي اتبعتها هنا "جديدة تماماً"، وربما بنت لأول وهلة غريبة، وربما تلقى الرقص"، ولكن "إذا نجحت هذه الطريقة العادية البسيطة بفضل حديثها، كان ذلك أمراً طيباً".<sup>(٥٥)</sup> وبعد خمسة أعوام دافع ديفو عن "روبنسون كروزو" على نحو مشابه، فروايتها "أمثلة" تحتاج إلى الصبغة الأخلاقية لأن "الأمثلة تصنع من أجل المغزى الأخلاقي وليس العكس".<sup>(٥٦)</sup>

وكما توحى هذه الاستشهادات، كان مبدأ "الأمثلة خير طريقة لتعليم الأخلاق" كان شائعاً في نظرية الرواية في القرن الثامن عشر. كانت إليزا هايوود ترى أن كتاب الرومانسة في العصر السابق عليها "وجدوا في الرومانسة وسيلة لإلباس التعليم ثوب التسلية". ومن هذا الطريق "تتملأ.. العظات إلى الروح... وتنتشر الفضيلة دون وعي، وعن طريق الإعجاب بالأمثلة العظيمة التي تظهر في القصص بصورة محببة، نجد أنفسنا في سعي لمحاكاةهم". أما

Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (1783) Williams. (٥٢)

On Fable and Romance (1783), Williams. (٥٣)

Pierre Daniel Huet, Bishop of Avranches, History of Romances (1670, trans 1715), Williams. (٥٤)

I, 'Authour's Apology', 1.31 p. I. (٥٥)

Family Instructor (1715). (٥٦)



كلارا ريف فوضعت فئات هوراس Horace المعروفة فى علاقات وسيلية، وقالت إن "روائى منتصف القرن قد خففوا المقيد بالممتع، وأخفوا فى الشكل الروائى أمثلة لمكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة".<sup>(٥٧)</sup> وطبقاً لقول جون هوكسورث John Hawkesworth "صارت الموعظة أقوى وأبرز إذا ارتبطت بمثال، وبغير ذلك لا تجنى سوى المديح الفاتر من العقل. ولا تكسب الرضا، رغم الاقتناع، إلا على مضض، ولو لم يتوفر الوقت للمداولة، أما بالمثال فتستثار المشاعر.... وتخرج العواطف إلى النور؛ وكأنها تتدرب على معركة الحياة وخدمة الفضيلة".<sup>(٥٨)</sup> والمثال الروائى يسير؛ لأنه نوع من المعرفة لا تستلزم معرفة. أما "نتيج سلسلة الاستدلال المنطقى المحيرة.. وقياس المزايا النسبية المتناقضة فتستلزم حدة الذهن وتقرض قدرًا من التعليم، فالأعمال من هذا النوع لا تتواءم مع عامة القراء كما تتواءم الكتابات العامة المألوفة، فالقادرون على أعمال العقل قليلون أما الإحساس فلكل الناس، وكثيرون مما لا يستطيعون دخول مناقشة، يمكنهم أن يستمعوا إلى حكاية". إذ إن الروايات "تعلّمنا التفكير عن طريق إيقاظ المشاعر".<sup>(٥٩)</sup> وعندما بدأت هايوود إصدار مجلة فيميل سبكتاتور *The Female Spectator*، وعدت قراءها بإتاحة مساحة لنشر الأخبار العامة، وهو وعد وبخها بسببه أحد القراء فى رسالة وجهها إليها:

رغم أن رأيى فى جنسك كمؤلفات لم يكن أبدًا عظيمًا، ظننت أنه عندما تقدم على هذا، سيكون لديك النزاهة الكافى للالتزام بحدود عالمك، أو على الأقل ألا تحلقن بأمال العامة بمثل هذه اللوعود العملاقة التى قطعتوها.. ألا يفزعكن.. أن يظن الناس أنكىن مجموعة عجائز عاطلات خرافات ثرائرات لا تصلحن إلا لحكى القصص الطويلة أمام المدفأة لتسلية الأطفال الصغار أو عجائز أخريات أكبر سنًا منكىن ؟

ودفعت هايوود عن نفسها تهمة تغاهة القصص الأنثوية بإبراز الجدية التعليمية فيها: صحيح أن كثيرًا من القصص القصيرة تبدو مقحمة إلا أنها تغيد فى تقوية المغزى الأخلاقى بالمثال.. فقد كان من الضرورى جذب انتباه من استهدفت إصلاحهم عن طريق إعطائهم ما

أعلم أنه سيشرحهم؛ فالحكايات والقصص القصيرة، التي تتيح لقارئها شيئاً من الرضا عن نفسه لاستطاعته فهم مغزاها، هي في رأيي أكثر الطرائق تأثيراً.. ولهذا الغرض اخترت اسم "المراقبة" *Spectator* وليس "المُرشد" *Monitor* حتى لا يكون عرضي واضحاً للعيان ويتعرض للفشل بسبب من لا فكر له ولا اهتمامات".<sup>(١٠)</sup> ولا تنفى هايوود ارتباط القصص بالنساء بل تعيد تقييم الطرفين عن طريق تأكيد الفائدة التعليمية التي يمكن تحقيقها من خلال نفي وجود هدف تعليمي. وعلى النوال نفسه يكمن الطابع الأنثوي للرواية في الإيهام بعدم وجود القصد وسهولة الوصول إلى العالم "الأنثوي" الذي يحتاج لمثال عاطفي ملموس، يشق طريقاً مضموناً، وإن كان خفياً، إلى العالم "الذكوري" المكون من فكر عقائلي مجرد.

ظهرت عبر التاريخ أشكال كثيرة تعلم مبادئ الأخلاق بضرب المثل، ولكن الروايات وحدها هي التي طورت هذا التقليد إذا جعلت أمثالها أقرب ما تكون إلى خبرات البشر يقول كونجريف: "الروايات تقترب منا وتقدم لنا خفايا الحياة على نحو عملي"<sup>(١١)</sup>، وقد استحسن المعاصرون ادعاء التاريخية، جزئياً، مما يتيح درجة من الاقتراب من الواقع تكاد تخلق حاضراً معاشاً ومن شأن هذا القرب أن يعزز الإمكانيات التعليمية للرواية. تعرض أرابيلا Arabella، "كيشوته الأنثى"، على أستاذها فتقول: "من يكتب ولا يتوقع أن يصدق الناس، فكتابت بلا طائل، فما المتعة أو الفائدة التي ترحى من دعوة للصبر من أناس لم يعرفوا المعاناة أو العفة ممن لم يتعرضوا للغواية".<sup>(١٢)</sup> ولكن ادعاء التاريخية كبثه الصعوبات، فإذا كان الهدف منه أخلاقياً، فما العمل عندما تضطر إلى سرد أشياء لا أخلاقية. ففي ادعاء لتاريخية الذي جاء في صدارة مول فلاندرز *Moll Flanders* يقر ديفو بالضرورة الأخلاقية (باهيك عن المعرفة) التي تفرض الانتقاء: "فإن طرفاً من شطر حياتها الماجنة، الذي لم يمكن قصه على نحو مهذب، تم حذفه، كما تم اختصار أجزاء أخرى عديدة".<sup>(١٣)</sup> ولكن كان أمام ديفو مواجهة صعبة مع التناقض الكامن في الادعاء الكاذب للتاريخية - يكذب ديفو ويقول

(١٠) Adventurer, 16 (30 Dec. 1752, Williams.

(١١) John and Anna Laetitia (Barbauld) Aikin, Miscellaneous Pieces in Prose and Verse (1773), Williams.

(١٢) Female spectator (1744 -6), II.

(١٣) 'Preface' to *Incognita* (1691), Williams.

إن مول فلاندرز شخصية حقيقية ولهذا الكذب أغراض أخلاقية، ومع الوصول إلى منتصف القرن، كان أغلب الناس أقرب إلى تأييد جودوين " ليس جوهر سؤالي هل هذا حقيقى أم مزعوم؟"، ولكن سؤالي الأول هو " هل استمد منها معرفة وإرشاداً؟".<sup>(٦٤)</sup>

لم يكن نبذ ادعاء التاريخية ليحل مشكلة انتقاء ما روى، فالمشهور عن جونسون قوله إن سهولة المثال الروائى وقربه منا يستتبع إمكانات تعليمية طبية وأخرى خطيرة:

هذه القصص المألوفة يمكن أن تفيد خيراً من الوعظ الأخلاقى الرصين، وتوصل معرفة الرذيلة والفضيلة على نحو أشد تأثيراً من المبادئ والتعريفات، ولكن إذا عظمت قوة المثال المعطى بحيث يستولى على الذاكرة استيلاءً عنيفاً، فيحدث أثراً لا تتدخل فيها الإرادة، ينبغى أن نكون على حذر عند الانتقاء فلا نقدم إلا خير الأمثلة.. فلا غرو أن أعظم درجات الفن هي محاكاة الطبيعة، ولكن ينبغى اختيار ما يصح محاكاته من هذه الطبيعة.<sup>(٦٥)</sup>

تلك كانت المعضلة التى أشارت إليها صفحة العنوان فى رواية باميليا؛ إذ تصف محتوى الكتاب بأنه قصص أساسه صادق وطبيعى، وفى الوقت نفسه.. يخلو من تلك الصور التى تستخدمها الكتابات التى تسعى فقط للتسلية، فتلهب الأذهان حيث ينبغى أن تقدم التوجيه.

تجاوزت هذه المشكلة فى إحدى صورها مسألة لزوم الانتقاء الأخلاقى، فالمثال الروائى قد يصل من القوة حدًا يحل محل الغرض الأخلاقى نفسه نقى أو هذب، فقد حذر بانين قراءه من " اللعب بما هو خارج حلمى" <sup>(٦٦)</sup> وبنه رتشاردسون قراءه الذين قد "يستغرقون" فى كلاريسا *Clarissa*، أو " يتوقعون " رواية خفيفة " أو رومانسية عابرة ويتصورون أن القصة نفسها هى الهدف وليست مجرد وسيلة للتعليم".<sup>(٦٧)</sup> أما هايوود فأدانت القارئ العدوانى لمجلة المراقبة بسبب ذلك الخطأ، أى الغفلة عن الغرض الأخلاقى من

(\*) يمكن اعتبار صراع ديفو محاولة لصياغة نظرية الواقعية .

<sup>(٦٤)</sup> Lennox, *The Female Quixote* (17520, Bk IX, ch. II, Williams.

<sup>(٦٥)</sup> Williams.

<sup>(٦٦)</sup> 'Of History and Romance'.

<sup>(٦٧)</sup> Rambler, 4 (31 March 1750), Williams.

المثال، ولكن مع حلول عام (١٨١٠)، كان يسر باربولد Barbauld أن تقول: " عندما أمسك برواية يكون هدفي فقط التسلية " <sup>(٦٨)</sup> السبب أن الرواية في تلك المرحلة قد امتوعت تمامًا مسألة التعليم المختلط بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال في نسجها، وأما تفسير بيتيه التاريخي للتعليم القصصي بأنه مسألة ترميز للحقيقة عن طريق "الأمثلة" فيبدو شديد العمومية، ومن المثير للدهشة أن هذا النموذج التفسيري سينهار من أساسه، بمجرد وصوله إلى الحدثة والشكل الروائي الذي " نهتم فيه بالأحداث التي أماننا فقط... فعندما أقرأ 'وينسون كروزو' أو 'توم جونز' لا أتابع سوى القصة المسرودة، ولا يلزم أبدًا وجود مفتاح يجعلني أفهم مغزى الكاتب " <sup>(٦٩)</sup>، فهل هذا لأن المغزى قد أدخل بشكل ناجح إلى القصة كما يدخل الصدق إلى " الأمثلة " أم امتزجت الرواية بسهولة مثالها حتى تخلصت، بطريقة أو بأخرى عن المغزى الأخلاقي.

بعد أن حققت الرواية مكانة الوسيلة التعليمية المتقدمة التي تستخدم المثال، جعلت من التوتر الذي كان ساكنًا فيها مواجهة صريحة بين المبدأ والمثال "الأخلاقية" و " الطبيعية "، وهناك ما يبرر اعتبار الصراع بين الأخلاقية والطبيعية المشكلة المحورية لنظرية الرواية في تلك الفترة، فهي المشكلة التي سيطرت مفرداتها على مسار التنافس بين رتشاردسون وفيلدنغ في أربعينيات القرن الثامن عشر. <sup>(٧٠)</sup> وقد انتعشت المناظرة إذ امتدت لأمور مهمة في الفن الروائي مثل العدل الشعري أو الشخصيات " المخلوطة " <sup>(٧١)</sup> وهل المبدأ الأخلاقي يصل على خير وجه عندما تكون الشخصيات مرسومة على نحو نقي شفاف، ولكنه ليس طبيعيًا من ناحية الخبرة الحياتية ؟ أو ترسم الشخصيات مخلوطة مثل الحياة ولكنها غامضة من ناحية التصنيف الأخلاقي ؟ مع ذلك كان التنافس بين رتشاردسون وفيلدنغ ضروريًا في رحلة البحث عن حل للصراع بين الأخلاقية والطبيعية.

<sup>(٦٨)</sup> Pilgrim's progress (1678, 1682), I, 'Conclusion'.

<sup>(٦٩)</sup> Preface to *Clarissa* (1751), Williams.

<sup>(٧٠)</sup> 'On the Origin and progress of Novel- writing', prefixed to *The British Novelists*

(1810), 1, Taylor.

(\*) التي لا يحسم اتساؤها إلى الخير أو الشر. (للمترجم)

كان ادعاء التاريخية يسود السرد الروائي المبكر، مع ذلك كان هناك معيار للصدق بدلاً عن الخيار الإمبريقي، شهدت فرنسا أكبر حركة تجريب للإمكانات غير النمطية، غير الخيالية، للرومانسة، وكان ادعاء التاريخية غالباً ما يتعاش مع مبدأ "احتمال الصدق" الذي كان يعد نمطاً من "الاحتمال" شبه الأرسطي. <sup>(٧١)</sup> أما التصدير الشهير لرواية ديلاريفيه مانلى التاريخ السرى للملكة زاره *Secret History of Queen Zarah* (١٧٠٥)، الذى اكتشف مؤخراً أنه نسخ عن مصدر فرنسى، فيميز تمييزاً واضحاً بين "التاريخ الحقيقى" و"احتمال الصدق"، دون أية إشارة واضحة إلى ارتباط الرواية التى تلى التصدير بأى من المفهومين. <sup>(٧٢)</sup>

تفاخرت رواية ريتشاردسون الأولى بزعم الصدق التاريخى ببرهان الرسائل، مع ذلك كان فيها شخصية الخصم الذى يعرف أن صدق التاريخ يتوقف على "ما تلقى أنت من ضوء على الأشياء"، وتصديق هذه الشخصية "لرواية بامبلا اللطيفة" - أى الرواية - ليس من باب صدقها التاريخى بل بسبب إقراره "لقد أثرت فى تأثيراً عميقاً بروايتك الحزينة" <sup>(٧٣)</sup>. ويقر تصدير المحرر للجزء الثالث من رواية كلاريسا (١٧٤٨) باختلاف شكل المراسلات لها. <sup>(٧٤)</sup> رغم أن ريتشاردسون سرعان ما تمنى "استمرار جو الصدق رغم أنى لا أود أن يظن أن هذه الرسائل حقيقية، رغم استمرار صدقها للآن، أعنى لا ينبغى أن يفهم من التصدير أنها غير صادقة، حتى لا يضعف أثرها الذى يقصد به إعطاء المثال، وحتى نتجنب إلحاق الضرر بالمصداقية التاريخية التى يقر بها القصص المؤلف عموماً مع العلم أنه من نتاج الخيال". <sup>(٧٥)</sup> وليس هذا ببعيد عن ادعاء فيلدنج الشهير بأن "جوزيف أندروز" *Joseph Andrews* "تاريخ حقيقى"؛ لأنه فيها "يصف الرجال وليس رجالاً بعينهم ويصف الجنس كله وليس مجرد فرد فيه" (ج٣)، وليس ببعيد عن قول أحد مؤيديه، الذى لم يذكر اسمه، تعليقاً على هذه

*On Fable and Romance* (1783), Williams. <sup>(٧١)</sup>

Mckeeon, *Origins*. <sup>(٧٢)</sup>

Mckeeon, *Origins*. <sup>(٧٣)</sup>

Williams. <sup>(٧٤)</sup>

Richardson, *Pamela* (1740). <sup>(٧٥)</sup>

القصة "المحتملة"؛ أنه "يرى من الضروري إعطاؤها قدرًا أكبر من جو الحقيقة حتى تستحق وصف التاريخ".<sup>(٧٦)</sup> ولم يأت عام ١٧٨٣ حتى هجر ادعاء التاريخ أو صار تقليدًا ميتًا، ورغم أن الروائيين كانوا "يجتهدون لجعل إبداعاتهم محتملة الصدق، فإنهم لا يدعون أبدًا أنها حقيقية، وحتى ما يدعونه في هذا الاتجاه لم يعد إلا مجرد كلمات لن يعيرها أحد اهتمامًا".<sup>(٧٧)</sup> كان ادعاء التاريخية يحتضر في الوقت الذي بدأ ينحسر فيه أسلوب المراسلة كوسيلة للسرد للخارجي "الموضوعي".

هل كان احتمال الصدق يعد آلية لمزج التعليم بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال؟ بخلاف الرومانسة، كان الاحتمال الروائي يعد قيدًا نسبيًا على العناصر الأولى لصالح التالية، "فالرواية أشبه بالواقع ولكن إمكانية التسلية فيها أقل؛ لأنها محدودة بحدود الاحتمال الضيقة"، والرواية "مكبلة بألف قيد، فأقصى تطور لها مرهون بموانع العقل وأشد انطلاقاتها جموحًا يقف عند حدود الاحتمال".<sup>(٧٨)</sup> ولكن كيف تؤثر قيود "الطبيعة" الاحتمالية على تعليم "الأخلاق"؟

للإجابة عن السؤال ينبغي أن نذكر أولاً أن المعاصرين كانوا يميزون بين نوعين من الاحتمال يمكن تسميتهما (احتمال داخلي واحتمال خارجي)؛ يشير النوع الأول إلى التواصل بين الحدث القصصي أو خلق الشخصيات والتجربة الحياتية التي نعرفها. وكان تشارلز جيلدون Charles Gildon يقصد هذا النوع عندما وصف "روبنسون كروزو" بأنها "غير محتملة" كما تناظر ريتشاردسون ونقاده حول "احتمال" صدق شخصية لفلس Loveless، أما فيلدنج فقد امتدح تصويره لشخصية سكوابر أولوردي Squire Allworthy؛ لأنه "بحكمة قيد نفسه بحدوث الاحتمال".<sup>(٧٩)</sup> كذلك استخدم رادكليف Radcliffe لطريقة "تفسير

Williams. (٧٦)

Richardson to Warbuton, 19 April 1748, in Carroll, *Selected Letters*. (٧٧)

Essay on the New species of Writing (1751), Williams. (٧٨)

Beattie, *On Fable and Romance*, Williams. (٧٩)

الخوارق " تعد " داخل حدود الطبيعة والاحتمال" فهي حالة احتمال خارجي، رغم أنه يستثير نوعاً من الفرع القوطي. (٨٠)

ويميز ريتشارد باين نايت Richard Payne Knight هذا المعنى لكلمة احتمال عن الاحتمال الداخلي (أو الشعري):

ذلك النوع من التشابه مع الحقيقة الذي نسميه " الاحتمال الشعري " لا يأتي من تشابه القصص مع الأحداث الواقعية، بقدر ما يأتي من اتساق اللغة مع المشاعر، والمشاعر والوقائع مع الشخصيات ومن اتساق أجزاء القصة المختلفة مع بعضها، فإذا جذبت القصة انتباه العقل فإن يتحول عنها ليفتش عن قواعد المقارنة، ولكنه سيحكم على احتمالية الأحداث على أساس علاقتها الداخلية واعتمادها على بعضها بعضاً. (٨١)

ويتطبيق هذا المقياس الأقرب إلى الأرسطية، يرى نايت، أن مستحيلات "رحلات جليفر" أقرب لاحتمال الصديق من حبكة رواية "كلاريسا" القريبة من الواقع، وكان فيلدنج قد أشار إلى تميز مشابه عندما كتب أن " الأحداث ينبغي أن تصاغ بحيث لا تكون في متناول فعل البشر، أو يحتمل أن يأتيها الناس فحسب، بل ينبغي أن تكون موافقة لطبيعة الممثلين أو الشخصيات". (٨٢) يستلهم فيلدنج نظرية جنس أدبي أسبق، حين يعرف هذا المبدأ بأنه ما يسميه نقاد المسرح " ثبات الشخصية"، إن فكرة الاحتمال الداخلي هي التي دفعت أحد قراء رواية "أسرار أدلفو" *The Mysteries of Udolpho* (١٧٩٤) إلى أن يحكم بأن "التصرفات المعية" لشخصية فالانكورت Valancourt لا تتسق معه وبذلك تكون " غير طبيعية"، وجعلت أحد قراء "هاميلا" يعدّ خدمة إميلا لأم السيد بي Mr.B أمراً ضرورياً: "قلو ظلمت طوال الوقت في الكوخ مع أبيها، فلن نجد تفسيراً لتربيتها الراقية، إلا من باب التجاوز الرومانسي"، وكان القراء يمتحنون ريتشاردسون وسموليت لأسلوبهم في المراسلات الذي

Hawkesworth, *Adventurer*, 4 (18 Nov. 1752), Canning, *Microcosm*, 26 (14 may 1787): Williams.

*Epistle to Daniel Defoe* (1719), *Gentleman's Magazine*, 19 (July 1749), Murphy, (٨١) Intro. to *Works of Henry Fielding* (1762), Williams.

*Monthly Review*, 2<sup>nd</sup> ser., 15 (Nov. 1794), Williams. (٨٢)

ميزهما عن حشد من كتاب الرسائل، فقد ربط ربطاً وثيقاً بين أسلوب الخطاب وشخصية كاتبه. (٨٣)

ويتصل مبدأ " ثبات الشخصية " بمبدأ أرسطى أعم وهو " وحدة الحدث "، الذى يستلزم أن تتطور الحكمة على نحو محتمل وحتمى، ورأى جودوين هذه الصلة إذ أكد أن "التاريخ الحق " هو " الرومانسة " (أى القصص)، فعلى خلاف كتابة التاريخ التى يفترض فيها استحالة المعرفة المباشرة للأحداث، فالرومانسة قادرة على تحقيق الاتساق المطلوب للاحتمال الداخلى؛ إذ " تبين لنا كيف تتطور الشخصية وكيف يدخل فى تركيبها مواد جديدة، وكيف تتدهور وتدخل الأزمة التى تقع فيها على نحو حتمى بسبب طبيعتها. (٨٤) ولا يتناقض هذا مع المبدأ السياسى الأساسى عن جودوين الذى يقول " تتشكل شخصيات الناس من الظروف الخارجية". (٨٥) فهذا المبدأ ينعكس فى مجال الكتابة القصصية. (٨٦)

يهتم الاحتمال الخارجى بانعكاس الواقع فى القصص، أما الاحتمال الداخلى فيحول هذا الاهتمام إلى مبدأ يختص بالبنية الداخلية للقصة نفسها، وتتغذى رؤى الواقعية الحديثة على نوعى الاحتمال هذين. ورغم أن الاحتمال الداخلى مبدأ قديم؛ لأنه أرسطى، فإن النظرية الحديثة لم تعد اكتشاف شكلانيته الثورية وتتبناها إلا بعد إعداد شامل ودقيق من جانب خطاب الاحتمال الخارجى وادعاء التاريخية. (٨٧) وبالقسط، فإن التعقد الشكلى لمفهوم الاحتمال الداخلى أدى إلى تجاهل فكرة الحكم على القصص بمعيار الخبرة الخارجية، فهل معنى ذلك أن الجهد المبذول لتحقيق "الطبيعية " لابد أن يمنع محاولات القصص تحقيق "دعوة أخلاقية" مؤثرة فى العالم الخارج عن القصة ؟ ربما لا، مع ذلك كان من المعاصرين من اعتقدوا أن قصصاً كثيراً معاصراً كان ضد استخدام الآلية التى يصاغ بها " المثال " الروائى ويبرر على أساس المبدأ الأخلاقى.

(٨٣) Analytical Inquiry into the Principles of Taste (1805).

Tom Jones (1749), VIII, I. (٨٤)

Monthly Review, 2<sup>nd</sup> ser., 15 (Nov. 1794, Prefaces to Pamela (1740). Gentleman's (٨٥)  
Magazine, 19 (July 1749): Williams.

'Of History and Romance' (composed 1797). (٨٦)

Enquiry (1793), I. (٨٧)



ما معنى أن تقول إن الروايات " تعلمنا التفكير عن طريق شحذ مشاعرنا " ؟ بدأت فكرة الارتباط بين الرواية والشحذ العاطفي للقراء منذ ريتشاردسون وأخذت في النمو بعده. ولكن الكثير من المعلقين أدركوا أن القارئ المشحود عاطفياً لن يستمر مسؤولاً وفطنًا أخلاقياً إلا أن يكون قارئاً نشطاً وغير مستغرق. <sup>(٨٨)</sup> كان من آثار مذهب الحساسية أن صار لدى المعلقين حساسية لإمكانية أن تتسبب المتع التي يقدمها النص في قطع الدائرة المكونة من المشاعر والأفكار والمثال والمبدأ والحزن القصصي والاستجابة الأخلاقية النشطة وكان المفروض لهذه المتع أن تكمل الدائرة لا أن تقطعها.

" في التحمس العاطفي خطر يماثل التحمس الديني؛ إذ يمكن في غمرته أن تحل بعض النوازع والمشاعر، من النوع الذي يمكن تسميته بالخيالي، محل الواجبات العملية الحقيقية، ففي الأخلاق كما في الدين يمكننا تمييز الأعمال الجيدة بلا حرج، ولكن حساسيتنا في هذه الكتابات تكون شديدة الحضور دون أدنى إمكانية للاستفادة منها في عمل حقيقي من أعمال الخير، وتهدر بذلك مشاعر ربما لا نمر بها بالقوة نفسها مرة أخرى، ولا يتحقق أي نفع ".  
ما أخشاه أن العين نفسها التي يجرى دمعها من أثر قصة رويت ببراعة عن مصيبة خيالية، ربما نظرت دون عاطفة للبؤس الحقيقي الذي لم يُروَ بحبكة وأحداث وتنميق. " فالمحاكاة من صفات الشباب وعندما تتمثل فتاة مشاعر كلاريسا دون أن تعيش ما عاشته البطلة من مشاعر ومواقف ستكون النتيجة افتعلاً مجوجاً. ولقد رأيت بنفسى أمهات يمكن عليات ضيقة بئسمة، يكيين لبؤس بطلة خيالية، بينما يصرخ أطفالهن جوعاً ". <sup>(٨٩)</sup> استند المعاصرون إلى مثل هذه الاستشهادات في اكتشاف مفهوم التطهير الأرسطي والرؤية "البريختية" Brechtian التي تناقضه في وقت واحد، إذ تنبهوا لإحلال مفهوم التطهير محل السلوك الأخلاقي الفعلي.

أسهمت الرؤية الجديدة لمفهوم التطهير، إسهامًا كبيرًا في نظرية الواقعية للقرن الثامن عشر، شأنها شأن مفهوم الاحتمال، ويمكن فهم الواقعية بوصفها ذلك الفرع من مفهوم الاستقلال الجمالي الذى ظهر مرتبطًا بمنتجات الخيال، مثل القصص النثرى، الذى بدوره نشأ وارتبط ارتباطًا وثيقًا بمجال الخبرة الحياتية، وبطبيعة الحال لكل المنتجات الجمالية قدر من الارتباط بالخبرة الحياتية، وقد انشغل المعلقون من أديسون Addison حتى بيرك Burke بعده، على نحو متزايد، بحقيقة ظاهرة وهى أن المتعة المستقاة من الخبرة الجمالية تتوقف على الخبرة الحياتية لما يصوره الفن ولكنها لا تقتصر بها، ومن هنا ينبغى أن تقترب الخبرة الجمالية من الخبرة الحياتية لا أن تتطابق معها. وقد خص كوليردج Coleridge النثر القصصى بهذا الرأى:

يرتبط تميز الروائى ارتباطاً مباشراً... بقدر المتعة التى يحدثها لدى قارئه. فمواقف العذاب وصور الفرع الصارخة هى أسهل ما يتلقى. وإن الكاتب الذى تحتشد أعماله بهذه المشاهد لا يستحق من الشكر إلا ما يستحقه من يدفعنا دفعا إلى الترويج عن أنفسنا بزيارة مستشفى عسكري، أو يجبرنا على الجلوس إلى طاولة التشريح الخاصة بأحد العلماء. إن تمييز الحدود الدقيقة، التى تغيب عنها المتعة من مشاهد الفرع ومشاعر التعاطف وعدم تجاوزها هو ما ينبغى أن يفعله الكاتب. (٩٠)

وسط الاهتمام بالخسارة الأخلاقية المترتبة على الشدح العاطفى، لم ينتبه إلى قوة للخطر الذى يمثله تشابه الرواية مع الواقع حتى كادت تسبق الواقع فى الأولوية. كان الاحتمال هو الاسم الذى أطلق على هذا التشابه، مع الاستمرار فى التأكيد على الاختلاف بين الواقع والرواية (على خلاف ادعاء التاريخية، أما الرافد الرئيسى الثالث لفيضان الواقعية، وهو تفسير المبدأ الجمالى بأنه التعليق الإرادى لعدم التصديق، فقد توجه بالخطاب للجانب الانفعالى من الاحتمال، أى حالة الوعي المزدوج التى تهنّب وتعمق الآثار الأحادية للشدح العاطفى، وكانت صياغة كوليردج الشهيرة لهذا الوعي الناشئ عن الاستجابة للأعمال

الشعرية، سبقته تنظيرات مستمدة من خبرة قراءة الروايات. ابتدع رنشاردسون وفيلدنغ لقرائهم، عن وعى، الوسيلة الجمالية التى تعبر عن مبدأ التعليق الإرادى لدعم التصديق - من خلال " ممثل القارئ " عند رنشاردسون (فى شخصية السيد بى مثلاً) <sup>(١١)</sup> والراوى العارف بكل شئ عند فيلدنج. ولكنهما لم ينظرا لهذه الوسيلة على نحو واضح كما فعل من بعدهما.

يرى أحد النقاد أنه " عندما يجلس شخص وفى يده رواية، يعلم أنه سيقراً قصة مؤلفة، ولكن إذا كانت هذه الرواية مكتوبة ببراعة، وراقت للقارئ فسرعان ما سينسى أنها خيال وينشغل بالقصة وكأنها عرض لوقائع حقيقية ". <sup>(١٢)</sup> ويؤكد كمبرلاند Cumberland " أن الروائيين ليسوا بمخادعين، فهم كالحواة الشرفاء الذين يحذرون مشاهديهم بكل صراحة، قبل أن يبدأوا عرضهم، من أن حيلهم ليست إلا خفة يد، وثمرة فن دقيق وبراعة الممارسة التى يسحرون بها العيون ولا يفرضونها على العقول، كذلك الروائي، يقر بأنه يستخدم حيلة بارعة، تشبه الحقيقة والطبيعة، إذ بها من التناغم مع الواقع ما يستحق المديح، وبها كذلك من حيوية الأداء ما تنتزع الرومانسة من الإعجاب ". <sup>(١٣)</sup> ويصف أحد النقاد استخدام راد كليف لطريقة " تفسير الخوارق " فيزعم أن " القارئ يمر بتجربة كاملة يحظى فيها بترف غريب وهو مشاعر الفرع المصطنع، دون أن يضطر للحظة أن يطمس على عقله أو يذعن لضعف النزوع نحو تصديق الخرافة ". <sup>(١٤)</sup>

إن ظهور الواقعية فى العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر (لم يظهر المصطلح إلا فى القرن التالى) ذو صلة وثيقة بتطور معاصر فى فن السرد كان له أهمية قصوى فى تاريخ الرواية، حتى قبل أن يصل رنشاردسون بأسلوب المراسلة إلى صورته المتقنة، كان ذلك الأسلوب يعد طريقة ممتازة تضمن للقصة المسرودة ما يضمنه الحوار والحديث الفردى من

Mackenzie, Lounger, 20 (18 June 1785), J. and A.L. Aikin (Barbauld), <sup>(١١)</sup> *Miscellaneous Pieces in Prose and Verse* (17730, Monroe, *Olla Podrida*, 15 9 23 June 1787), Cumbreland, *Observer*, 27 (1785): Williams; *Sylph*, 5 (6 Oct. 1795), Taylor.

*Critical Review*, 2<sup>nd</sup> ser., 19 (Feb. 1797), Bartolomeo. <sup>(١٢)</sup>

McKeon, *Origins*. <sup>(١٣)</sup>

*Monthly Review*, 42 (Jan. 1770), p.70, Bartolomeo. <sup>(١٤)</sup>

صنق الشخصيات في المسرح. <sup>(٩٥)</sup> ويبدو أن ريتشاردسون هو الذي استفاد من إمكانيات أسلوب المراسلة لأعلى درجة، فهذا الشكل قد أتاح له الفرصة الطبيعية الوحيدة لتصوير راق وحى لتلك الانطباعات الرقيقة التي تحدثها "الأشياء الحاضرة" في عقول من يتأثرون بها. وأدرك (المؤلف) أنه في دراسة الطبيعة البشرية، تقوم المعرفة بهذه الانطباعات إلى أغوار العقل البشري، على نحو لا تتيحه التأملات الأكثر عمومية وبرودة مما يناسب قصة أكثر اتصالاً وأشد اختصاراً.

كانت الرسائل تكتب عندما تكون قلوب كتابها منصرفة إلى ما تكتب كل الانصراف.. ولهذا فهي ليست عامرة بالمواقف الحساسة فحسب، بل "بما يمكن أن نسميه بالوصف وبالتأملات الآتية.. (وهي أفضل بكثير من الأسلوب السردى الجاف) غير الحى لشخص يقص الصعوبات والأخطار التي انتهت من التغلب عليها... وهو يقصها في سكون، فإذا لم يكن الراوى منفغلاً بقصته، فهل ثمة احتمال أن ينفع بها القارئ؟". <sup>(٩٦)</sup>

فتح شكل المراسلات نافذة مباشرة على أعماق مشاعر شخصياته، ولا تكمن "طبيعته" في الانطباع الذي تحدثه "آنيته" فحسب، بل في أنه يستخدم للكلمات والوعى الذي يميز كل شخصية: "فاللمحات الحقيقية واللمسات اللطيفة، التي قد تبدو تافهة أو غير ذات صلة، لها أثر مدهش في تعزيز تشابه الصورة مع الواقع... فكل شخصية تتكلم بصوتها وتعبّر عن مشاعرها وتطلق عواطفها دافئة من القلب، وهذا يسمح بقدر من التأملات الأخلاقية لا حدّ له. <sup>(٩٧)</sup> واتساقاً مع النظرية العامة القائلة بتعليم المبدأ الأخلاقى بضرب المثل، يؤكد هذا الناقد جدوى التعبير عن المشاعر بضمير المتكلم في تحقيق التوجيه الأخلاقى، وتتوقف ثمرة التأمل المنفصل على وجود خبرة مسبقة ومباشرة لدى القارئ يتمثلها عند القراءة. كما أن شكل المراسلة يضع القارئ في "موقف الترقب نفسه الذي يفترض أن يكون فيه شخوص الموقف أنفسهم". "فالإيهام مستمر ونام.. فأنا أقاطع كلاريسا البائسة حتى تختلط دموعى بدموعها. وإنى لأفاجئها بالكلام كما لو كانت حاضرة معي. ولا أعتقد أن مؤلفاً تمثل شخوصه كما فعل

Henry (1795), VI, I Williams. <sup>(٩٥)</sup>

Monthly Review, 2<sup>nd</sup> ser., 15 (Nov. 1794), Williams. <sup>(٩٦)</sup>

Day, Told in Letters, ch. 7. <sup>(٩٧)</sup>

رتشاردسون.<sup>(٩٨)</sup> أما لو بدأنا " بالتأملات العامة " الخاصة " بالسرد المختصر " فسنفقد أساس التعاطف الارتفاعي الذي يقوم عليه التهذيب الأخلاقي. " ولكن مؤيدى رتشاردسون أنفسهم يقرون بقيود شكل المراسلات؛ لأنه يشجع التطويل والتكرار الممل، ولا معقولة أن يعتمد كل الناس على الرسائل وأن يستمروا بلا انقطاع في ذلك، حتى بين الشخصيات التي " يتيسر لها الحوار المباشر ".<sup>(٩٩)</sup> وتعزز الرسائل صفة الغرور، فقد كتب أحد أصدقاء رتشاردسون يقول له إن مدح الذات في الشخصيات " يجب تجنبه قدر الإمكان " صحيح أنه " عندما تكون المشاهد المقدمة متقدمة المشاعر، ينبغي أن تكون شخصيات المشهد مصدر هذا الانتقاد الشعوري، وإلا فقدت هذه المشاهد روحها ". مع ذلك "أنا على اقتناع بأنك قادر على أن تبين لنا " تلك الفضائل التي يمكن استخلاصها من هذه المشاهد العاطفية " (من السيدة دونلان إلى رتشاردسون ٢٥ سبتمبر ١٧٥٠)<sup>(١٠٠)</sup>. ولكن فيلنج كان أغلظ على رتشاردسون من ذلك، إذ يشير إلى صياغة رتشاردسون للمبدأ التعليمي الذي يعدّ القصة وسيلة تعليمية أو شيئاً من هذا القبيل. ويمسّه فيلنج هذا الطموح غير المعقول الذي "يهدف لإصلاح شعب كامل باستخدام القصة التعليمية، فيغرس فيهم أخلاقاً أسوأ مما هم عليه ".<sup>(١٠١)</sup> فخطر استخدام ضمير المتكلم في الرسائل المباشرة - ويمثل هذا محور المعارضة التهمكية في شاميليا *Shamela* - يكمن في أن المؤلف ليس لديه فرصة للتعبير عن أفكاره باستخدام ضمير الغائب؛ ليهذب تلك الأخلاقيات التي تعبر عنها الشخصيات غير الفاضلة.

رغم أن فيلنج نفسه وعدداً من روائي النصف الثاني من القرن الثامن عشر (أبرزهم فرانسميس بيرني Frances Burney) استخدموا أسلوب السرد الذي اتفق أغلب نقاد الإنجليزية على تسميته " الخطاب الحر غير المباشر "، لم يسم أو يتم التنظير له بشكل تام إلا في بداية القرن العشرين، ويمكن فهم هذا الأسلوب بوصفه وسيلة أفضل للنفاذ إلى داخل الشخصية، مع

Warburton, Preface to *Clarissa* (1748), III; Richardson, Preface to *Clarissa* (1751): (٩٨) Williams.

*Critical Review*, II (March 1761), Williams. (٩٩)

Beattie, *On Fable and Romance* (1783), *Gentleman's Magazine*, 40 (Oct. 1770): (١٠٠) Williams.

Cumberland, Henry (1795), III, I, Williams. (١٠١)

إتاحة الوصف الخارجى المتحرر من ادعاء التاريخية (على خلاف شكل المراسلة). وقد تم تعريف هذه الطريقة حديثاً بأنها " أسلوب طرح أفكار الشخصية بألفاظها مع الإبقاء على استخدام ضمير الغائب، وزمن السرد الأساسى ". يجمع الخطاب الحر غير المباشر، وفقاً لهذا التعريف، مزايا سرد المخاطب والغائب؛ إذ يتيح للراوى الدخول إلى عقل الشخصية والتحدث من داخله، كما يتيح له الخروج من حدود الشخصية، والتعليق الخارجى على ما بداخلها.<sup>(١٠٢)</sup> لم يصل منظرو الرواية الأوائل إلى هذه النقة التعريفية إلا أن منازرتهم حول مميزات شكل المراسلات وقيوده اقتربت بصورة كبيرة من رسم ملامح طريقة السرد التى كانت تتشكل بالفعل آنذاك لكنها لم تكتمل، وكأنها جمعت خير ما عند ريتشاردسون وفيلدنغ. ويمكن رؤية الخطاب الحر غير المباشر فى سياقنا هذا بوصفه طريقة معقدة تشبه منهج الواقعية وتصب فيه. إذ تحقق توازناً بين ادعاءات المثال والمبدأ، التسلية والتعليم، المشاعر والعقل، ضمير المتكلم وضمير الغائب، وبين فنيات الإيهام والكشف الواعى لها.

توجه جهد الواقعية المبكرة إلى تحقيق هذا التوازن بين الإيهام وكشف الإيهام، وقد أدرك منظرو الرواية الكبار هذا المسعى عندما أكدوا، كلٌ بأسلوبه، على أن مناقشة الأمور الشكلية داخل محتوى ما يكتب يعد من الخصائص الأساسية للجنس الروائى.<sup>(١٠٣)</sup> فبهذه الطريقة أبقت الممارسة الروائية على ما يميزها من مرونة وعلى ميلها للتأمل النظرى فى نفسها حتى فى غياب التصديرات المخصصة للتعليق الصريح. أعادت نظرية ما بعد البنوية توصيف الواقعية فحصرتها فى فنيات الإيهام، أى السعى نحو تحقيق شفافية التمثيل المباشر، وفى هذا تقول نظرية ما بعد البنوية عن نفسها أكثر مما تقول عن الواقعية.<sup>(١٠٤)</sup> ذلك أن تبسيط الواقعية بأثر رجعى لا يغذى إلا المفارقة الحتمية المتضمنة فى عبارة "التقليد الروائى" فتلك العبارة تقتضى أن ننظر لكل طور من أطوار الرواية المتلاحقة باعتباره متفرعاً ومنفصلاً عما قبله من أطوار فى آن واحد.

Williams. (١٠٢)

Preface to *Journal* (1755). (١٠٣)

Cohn, *Transparent Minds*. (١٠٤)

مما تقدم نرى من المشروع أن نسال إلى أى حد أبقى مذهب الواقعية - الشدح  
الوجدانى والاحتمال والمبدأ الجمالى - على الغرض التعليمى من تقديم المبدأ الأخلاقى عن  
طريق المثال، وهو الغرض الذى ربط المعاصرون بينه وبين الجنس الأدبى الجديد، فعن  
طريق تجنب ما ينطوى عليه شكلا التاريخ والرومانسة من عناصر متناقضة بينهما ومستبعدة  
الحدوث فى الواقع، وسعت الواقعية من رقعة "الطبيعية" فى القصص وعمقت هدفها، فما  
العلاقة بين الواقعية و "الأخلاق" ؟

إن العناصر الروائية الداخلية التى نعدھا اليوم شكلية داخلية - اتساق الشخصية ووحدة  
التصميم والاحتمال الداخلى - ما نوقشت وفصلت إلا لخدمة غاية أخلاقية خارجية لا تبدو  
اليوم ذات صلة بهذه العناصر، ويمكن القول إن رواية القرن الثامن عشر قد "تشربت"  
منهجًا تعليميًا يظهر فى أنها تجعل من تعليم البطل درسًا فى المعرفة الاحتمالية التى لها  
مثالها، ما يوازى التجربة الحقيقية للقارئ؛ ولكن تكرار التأكيد بشكل أعم، على أن تعليم المبدأ  
الأخلاقى فى الرواية الحديثة قد امتزج بمتعة المثال المقدم - بحيث تعد الاستجابة الممتعة دالة  
على القيمة الأخلاقية للقارئ - وما هى إلا وسيلة جديدة لتأكيد عدم الأهمية النسبية للمغزى  
الأخلاقى فى التقييم الأدبى الحديث. لم يكن الحرص على الاحتمال فى تسعينيات القرن الثامن  
عشر سببه ما يحققه من طبيعة فحسب بل ما يملكه من إمكانية للتوجيه الأخلاقى، وبعدها  
بخمسين عامًا، لم يعد الكتاب يحرصون على الإشارة إلى الدور التعليمى للاحتمال.

كان هذا نتيجة للتقسيم الحديث للمعرفة، فالمعتاد فى الحداثة أن ترى فى القرن الثامن  
عشر التزامًا غريبًا بالتعليم الأخلاقى والوعظ عمومًا، مع ذلك ينبغى أن نذكر أن هذه الظاهرة  
لا تمثل اهتمامًا زائدًا بمنهجية التعليم الأخلاقى، وإنما توجهها نحو اندماج هذه المنهجية  
الأخلاقية لتكوين فئة من فئات المعرفة المختلفة، وليس الهدف الأخلاقى (كما تقول الرؤية  
الشائعة) هو الذى يهيمن عليها جميعًا، ولا نستطيع القول بأن الغرض الوعظى كان مقبولًا  
فحسب آنذاك، بل كان يعد النمط التعليمى الصريح الذى استخلص من بين أنقاض منظومة  
قديمة كان الغرض من كل ألوان المعرفة فيها وعظيًا سواء ضمنيًا أو علنًا، وبالمثل، فإن  
القلق المعاصر بشأن تأثيرات الرواية على القراء سريعى التأثير، لا يشير إلى زيادة النزوع

إلى تحقيق الالتزام الاجتماعى والاضطباط العفوى، بل يشير إلى زيادة التخوف من أن يتسبب عدم الاستقرار الاجتماعى فى إضعاف أنواع الخطاب التنظيمى المعتادة (شديدة الفاعلية).

انقسم الغرض الوعظى التعليمى انقسامًا طبيعياً فخرج منه ابتكار آخر من ابتكارات عصر التنوير ألا وهو " الجمالى ". أما نموذج الرواية بوصفها مثالا يعلم المبدأ الأخلاقى فلم يعد مقبلاً لأحد، إذ إن الرواية الحديثة ترى فى المتعة والتعليم أو الجمالى والوعظى طرفى نقيض لا يلتقيان. وكان أول تنظير للرواية، بوصفها الجنس الأدبى " الحديث "، قد استخدم هذه المصطلحات التى تشير إلى الدور المحورى للرواية فى الجهد التجريبى للتنسيق بين الفئات التى كانت تعد فى السابق متنافرة أو منفصلة ضمناً، ويمكن القول بأن نظرية الرواية الحديثة قد استوعبت العنصر الوعظى فى نسيجها مع العنصر الجمالى؛ لأنها ما زالت تبت الحياة فى التعارض الناشئ بينهما باستخدام مصطلحات أخذت شكلاً مستقراً مثل الشخصية مقابل الحبكة، والوصف مقابل السرد، والتمثيل مقابل الحكى، والشكل التام مقابل الشكل التتابعى... وهكذا. ويتكرر هذا الموقف عندما تترجم نظرية الرواية الحديثة العلاقة الإشكالية بين الجمالى والتعليمى إلى سلسلة من الأشكال المتعارضة دائمة التغير: الواقعية فى مقابل ادعاء التاريخية، والحداثة فى مقابل الواقعية، وما بعد الحداثة فى مقابل الحداثة وهكذا. ومن المؤكد أن هذا رأى القائل بالتعارض المرحلى تهمة ضمناً استمرارية السلسلة التى تجعل العلاقة نسبية دائماً - أى بمقتضى وجود " تقليد روائى " راسخ، وبالمثل، إذا استخدمنا منطق التمييز الجنسى، فالرواية شكل " مؤنث " وهذا التأنيث يستتبع استيعاباً كاملاً للعنصر الذكورى فيهنذب نزوعه التعليمى ويرقيه، أو يقوم " بتدجين " التوجه الأخلاقى الذكورى فقط.

ويمكن اختزال هذا التطور إذا تناولناه من منطلق تاريخ الأجناس الأدبية، فالأجناس الأدبية النثرية للتقليدية، كالملمحة والرومانسة، كانت تعد قصصاً مسرودة تعلم حقيقة أسمى وأعمق مما لدى الشكل القصصى مع ما بينها من تشابه، وعندما حاز الصدق التاريخى الإمبريقي مكانته المتميزة فى بداية العصر الحديث، كان يعاب على القصة عدم تطابقها مع الصدق التاريخى. فلم يعد أمام القصة سوى أن تعلن أنها فى خدمة الأخلاق لتبرير وجودها. وقد اتخذت من التاريخية ستاراً لها، وتمسكت باحتمال الصدق، فصار الحكم عليها بمعايير



كانت من قبل ضمنية، ولم يعد ثمة تعارض جوهري بين الرواية والرومانسة بعد أن تعلمت نظرية الواقعية - وبمصطلحات شديدة التعقيد - الدرس الأساسي الذي يقول بعدم تناقض القصة مع الحقيقة، وهو الدرس الذي كان معطوماً دائماً في الرومانسة، ومع ذلك فالمصطلحات التي يمكن أن تفهم من خلالها تنتمي إلى نظرية معقدة هي نظرية الاستجابة الونية التي لم يكن لها مثيل كفاء لها، ولا تجد قبولاً لدى من اعتادوا على قراءة أنواع من القصص قبل الرواية.



## القصص النثرى: ألمانيا وهولندا

من. و. شونفيلد C. W. Schoneveld

نتناول هنا تطورات الجدل النقدى حول القصص النثرى فى لغتين مختلفتين فى فصل واحد لأسباب عملية، منها تماثل أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الألمانى والنقد الهولندى وكذلك أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الإنجليزى والنقد الفرنسى، فهناك مساحة مشتركة بين صور النقد الأربع، وتقوم هذه المساحة فى الأصل على الموروث الكلاسيكى لعصر النهضة فى أوروبا، حيث كانت اللغة اللاتينية اللغة المستخدمة فيها جميعاً، ولكنها استمرت فيما بعد من خلال تزايد الاتصال عبر الترجمات بين اللغات المحلية. وفى النهاية، يعدّ هذا الجدل جدلاً أوروبياً إلى حد كبير، جدلاً ذا فروق إقليمية، ولكنها فروق دالة أحياناً، وسنتناول فى القسم الأول من هذا الفصل العالم الناطق باللغة الألمانية، ثم نتناول فى القسم الثانى الجمهورية الهولندية.

## النظرية الألمانية والنقد الألمانى

يمكن القول بوجه عام إن التنظير الألمانى حول القصص النثرى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أظهر رفعة ثقافية تريد على ما توفر فى إنجلترا، كما كتبت أبحاث أكثر بصورة مستقلة عن نصوص معينة من هذا النوع الألبى، ولكن حتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، كانت مصطلحات هذا الجدل فى ألمانيا تشبه تلك المصطلحات التى تستخدم فى الدول الأوروبية الأخرى، وتجاهل النقد الألمانى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، مثل نظريه الإنجليزى والفرنسى، الأشكال الشعبية الأدنى من القصص النثرى المعاصر وركز على الرومانس الرعوية pastoral romance والرومانس البطولية heroic romance، كما يتم ممارستها فى إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وإنجلترا وتصل ألمانيا مترجمة، وكان النقد

الألماني، حتى ثمانينيات القرن السابع عشر، يهدف إلى شرع<sup>(\*)</sup> هذه الأعمال وتحديد موقعها فى هرمية الأنواع الأدبية الموجودة. أما على مستوى المصطلح، فلم يكن هناك لبس كبير مثل ذلك اللبس الذى عرف فى اللغة الإنجليزية؛ لأنه تم قبول مصطلح roman (الرومانس/ الرواية) منذ البداية، مثل الحال فى فرنسا، دون أدنى ارتياب بصفته المصطلح النوعى العام المناسب. وطالب المدافعون عن الرومانس بوضع الرواية فى مكانة جنبًا إلى جنب مع الملحمة epic، بل سألوا بينها وبين ذلك النوع الأدبى ذى المكانة الرفيعة. وفى فرنسا، صارع الأسقف إويه Bishop Huët صراعًا مريرًا فى سبيل تأصيل الرومانس وإرقاتها إلى المكانة النبيلة اللاتقة بها؛ ليضعها على قدم المساواة مع الملحمة، وفعل ذلك فى بحثه الذى ترجم إلى الإنجليزية بعنوان بحث عن الرومانسات وأصولها *A Treatise of Romances and their Originals* فى خلال سنتين من نشره [بالفرنسية] عام ١٦٧٠<sup>(١)</sup>. واكتسب دفاع إويه عند المنظرين الألمان مصداقية أكبر، بل وأرشدهم إلى الطريق المناسب الذى يسلكونه. ولكن حتى قبل أن يترجم نص إويه من الفرنسية إلى الألمانية على يد إيرهارد فيرنر هابل Eberhard Werner Happel عام ١٦٨٢، وضع كتاب الشعر *Dichtkunst* (١٦٧٩) لسجموند فون بيركن Sigmund von Birken - (أول كتاب فى الشعرية الألمانية يولى للرومانس اهتمامًا كاملاً) - الرومانس على قدم المساواة مع الملحمة، وقبل نشر هذا العمل، كان بيركن نفسه وآخرون قد اقترحوا نوعين أدبيين فرعيين sub-genres أسموهما القصيدة التاريخية GedichtGeschicht والتاريخ الشعرى GedichtGeschicht على الترتيب، حتى يميزوا بين القصص النثرى الذى له حبكة حقيقية ولكن يتم تجميله بوقائع مخترعة وسرد غير متصل زمنياً ولا يختلف عن الملحمة إلا فى استخدامه للنثر، وبين تلك القصص التى

(\*) شرع شرعاً، أى أضفى الطابع الشرعى على كذا أو أكسبه للشرعية. (المترجم)

(١) انظر الجزء الخاص بفرنسا.

تطابق الواقع تمامًا ولكنها تخفى صدقها من خلال الأسماء المستعارة والظروف المختلفة، أو تلك القصص المخترعة تمامًا ولكنها مصممة لتعلم درسًا أخلاقيًا<sup>(٢)</sup>.

هناك كتاب آخرون مثل مورخوف Morhof ولوميس Omeis وروت Roth تبعوا إبيه أيضًا في تمييز الرومانس عن الملحمة من خلال اللغة النثرية التي تكتب بها فقط (لامرت وآخرون (Lämmert et. al)). ولكن سرعان ما تم تحديد أنواع فرعية أخرى بمعايير أخرى، خاصة ما حدده كرستيان توماسيوس Christian Thomasius في كتابه مشاهد يتأمل الحرف *Spectator avant la lettre*، كذلك ما تم تحديده في دورية أحاديث شهرية *Monats Gespräche* (١٦٨٨ وما بعدها)، ومواضع أخرى. هذا توماسيوس حذو النقد الفرنسي، وميز بين القصة الطويلة والقصة القصيرة، وعدّ الثانية نوعًا فرعيًا آخر من الرومانس يتناول علاقة غرامية خاصة بين شخصين، في مقابل القصة الطويلة التي تتناول تاريخ أمة بأسرها، وفيما بعد أضاف إلى تصنيفه الرومانس النثرى الشعبى *Volksbuch*، والرومانس الرعوى والهجاء النثرى *prose satire*، وانتقل في تقويمه النقدى بعيدًا عن منهج النافع الممتع *utile dulci* إلى التقدير الفنى لمحاكاة الواقع *Verisimilitude* (لامرت وآخرون)<sup>(٣)</sup>.

كان لدى جوتارد هيدجر Gotthard Heidegger - راعى الكنيسة السويسرى البروتستانتى وممثل البيوريتانية Puritanism الأوروبية - ارتياب جذرى فى كل للقصص المتخيل fiction والخيال فى الشعر بوجه عام، وفى كتابه ثراء الأسطورة القصصية أو خطاب فيما يسمى الرومانس *Mythosopia Romantica, oder Discours von den so benannten Romans* (١٦٩٨) يرى أن ظهور الشكل الأقصر فى فرنسا - القصة القصيرة *nouvelle* - علامة على أن هذا النوع الأدبى ككل سيتضاءل حتى ينقرض

(٢) استخدم بركن ألفاظًا وتعبيرات مماثلة فى مقدمته لما يلى: Herzog Anton Ulrich's *Aramena* (1669) and *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (1679). Cf. Johann Rist, *Zeit-Verkürzung* (1668), "Fablehafte Historien" and "wahrscheinliche Geschichten" Eberhard Lämmert et al. (eds), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880* (Köln/ Berlin, 1971).

(لامرت وآخرون)، ويرى أن القصص التي تجمع بين الواقع والخيال أسوأ من القصص المتخيلة تمامًا، حيث إنها تزعزع أنها تصحح عمل الله كما ينعكس في التاريخ. وكان لا بد أن تثير هذه الرؤية ردود أفعال شتى؛ فأعرب البعض عن اتفاقهم التام معها، بينما ساند آخرون، مثل ليبنتس Leibniz، بعض جوانبها، كما كان هناك معارضون أشداء، مثل نيقولاوس هيرونيوموس جندلنج Nicolaus Hieronymus Gundling وإردمان نوميستر Erdmann Neumeister، واصلوا دفاعهم عن الرومانس، وأدان ليبنتس، عند عرضه لبحث هيدجر، القصص الغرامية histoires galantes الجديدة القادمة من فرنسا، بأنها قصص غير مقنعة عقلاً old wives' tales من (حواديت العجائز)، إلا أنه أكد فائدة وإبداع أفكار جميلة ومثالية مثل ما نجد في الرومانس البطولية الفرنسية، باعتبارها وسيلة من وسائل تهذيب الأخلاق، وكان رد فعل جندلنج يقوم على التمييز بين القصص الجيد والقصص السيئ، سواء كان طويلاً أم قصيراً، ويتوقف الأمر إذا كان هذا القصص يتناول غراماً فاحشاً أو غراماً "عاقلاً"، وأكد بوجه عام على الفرق بين الاختلاق والكتب. إذا صح أن نوميستر هو مؤلف كتاب نظرية عقلية إلى الرومانسات Raisonement über die Romanen (١٧٠٨)، حيث نجده أكثر تقديراً من غيره للرومانس الغرامية galante Roman، خاصة في شكلها الهزلي والهجائي، حيث عُدّها كتباً موضوعة في قواعد السلوك، مفيدة في تحقيق فريضة اجتماعية prudentia civilis أو الشخصية الحقيقية للرجل المتوعد للنساء في المجتمع.

حتى منتصف القرن الثامن عشر، ظل النقد والنظرية يستندان إلى الأصناف المتوطدة السابقة. وعند مناقشة القضايا التقليدية، صار معيار محاكاة الواقع Verisimilitude مركزياً في مناقشات جوتشد وبرايبتجر وبودمر Bodmer. تناول يوهان يعقوب برايتنجر Johann Jacob Breitinger هذا المعيار بالنسبة للشعر (بمعنى الأديب) بوجه عام معرفاً إياه بأنه أي شيء يعدّه الذهن للنقدى ممكناً وغير مناقض لنفسه في موقف معين، وقدمت مناقشة بودمر لـ دون كихونة Don Quixote في كتابه مبحث نقدي عن العجائب الشعرية لدى الشاعر Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der dichter (١٧٤١) تطويراً جديداً لمعيار محاكاة الواقع، حيث أفسح في

ذهن البطل مجالاً للحقائق الذاتية والزائفة التي احتفظت بصفاتها نوعاً من "العجائبي" marvelous فى حدود الإمكان، واعتقد، للمفارقة، أن هذه الأوهام تولد فى القارئ فضيلة أكبر من تلك التى تولدها رومانسات العصور الوسطى التى استقى منها دون كيخوته أوهامه، كما تفلسف بودمر أيضاً حول نسبية حقيقة التاريخ؛ لأنها تعتمد بالضرورة على التقارير فقط، بالمقارنة بحقيقة الرياضيات، وجعلته هذه الحجة يرفع الرومانس إلى مستوى التاريخ (الذى ظل يحتل مكانة عالية). عرض يوهان كرمستوف جوتشد Johann Christoph Gotsched بعض أعمال القصص النثرى قبل أن يضيف فصلاً عن الموضوع للطبعة الرابعة من كتابه مقالة فى نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٥١). وكان يستند إلى إويه قلباً وقالباً: يكتب بلهجة فرضية قوية عن انساق رسم الشخصيات وثباتها وابتداء السرد من قلب الحدث *in medias res* وعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة ومحاكاة الطبيعة (التي نعرف بأنها مشابهة ما يحدث فى الحياة الواقعية) وعلى الرومانس أن تتساق لهذا المعيار الأخير انسياقاً تاماً أكبر حتى من انسياق الملحمة له.

أحال جوتشد الرومانس إلى مرتبة أدنى فى هرمية الأنواع الأدبية، وأبدى اهتماماً بها فى النهاية فى كتابه المذكور يرجع بلا شك إلى النجاح الكبير الذى أحرزه رتشاردسون Richardson وفيلدينج Fielding عند ترجمة أعمالهما إلى الألمانية فى منتصف أربعينيات القرن الثامن عشر. احتفت المجلات الأسبوعية الأخلاقية *moral weeklies* وحتى الدوريات المتخصصة *learned periodicals* بجمع الشخصيات والمواقف المعقولة والحث على الفضيلة، وتم النظر إلى تحليل أكثر العواطف للبشرية سرية وأعمق منابع السلوك الأخلاقى عند رتشاردسون وفيلدينج على أنها أدوات تربية فى المقام الأول، إلا أن عام ١٧٥١ شهد قول يوهان أدولف شليجل Johann Adolf Schlegel بمساواة الرومانس بالشعر كشكل من أشكال الفن، محدداً قيمتها فى قدرتها على الإمتاع، لا مجرد التعليم، وقارن كارل فريدريش ترلتش Karl Friedrich Troeltsch، بصورة أكثر تقليدية وأكثر نفعية، الرومانس بالمسرحية، لدرجة أنه نادى بتطبيق القواعد المسرحية الأرسطوية على كتابة القصص النثرى. ومثلما الحال فى إنجلترا حيث صار رتشاردسون وفيلدينج الشخصيتين البارزتين فى الجد

حول المثالية idealism والواقعية realism فى رسم الشخصيات، تطور جدل مماثل فى العالم الناطق بالألمانية، حيث كان روسو نقيض ريتشاردسون. ولكن حتى قبل عشر سنوات من ظهور رواية نوفيل إلويز *Nouvelle Héloïse* (١٧٦١) لروسو، كان هناك دفاعان قويان - أحدهما لجوتهولت إفريم لمنج *Gotthold Ephraim Lessing* والآخر ليوهان كارل دانرت *Johann Karl Dahnert* - عن وصف الحياة الشخصية للشخصيات التى تنتمى لعلمة البشر بفضائلها ورذائلها المعتادة.

كان دفاع روسو - ضد ريتشاردسون (فى الخطاب الحادى عشر من اعترافاته *Confessions* ١٧٦١) - عن منهجه فى التركيز على قلة من الشخصيات ليست "فوق مستوى الطبيعة" وموضوع بسيط لابد أن يستمر فى جذب الاهتمام دون التشبث الذى ينجم عن كثرة الوقائع والحوادث - كان هذا الدفاع نقطة البدء لمناظرة خصبة بين موسى مندلسون *Moses Mendelssohn* ويوهان جورج هامان *Johann Georg Hamann*. وللمفارقة، اتهم مندلسون، فى كتابه رسالة عن أحدث ما فى الألب محل النظر *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend* (١٧٦١)، روسو بتقديم شخصيات مثالية دون إظهار أدنى معرفة بأسرار القلب البشرى، وتلك صفة أعجب بها عند ريتشاردسون، علاوة على أن روسو افتر إلى المهارة السرديّة والقدرة على كتابة الحوار والمقدرة على الاستحواذ على خيال القارئ، ورد هامان ردًا مازحًا على مندلسون (١٧٦٢)، حيث أجاز أن يستخدم الفنان نوعًا من غير الممكن من أجل أن يخلق جمالاً شعريًا، "لامعقول إلا أنه صادق" وأكد على قيمة الأصالة فى مقابل المحاكاة، وهو يشير إلى كتاب تخمينات حول الإلهاء الأصيل *Conjectures on Original Composition* لإدوارد يونج *Edward young* عدة مرات.

دارت كل هذه المناقشات حول الكتاب الأجانب، وظلت المحاولات الألمانية القليلة فى المحاكاة فى الظل إلى حد كبير، أو تلتقت نقدًا معاديًا<sup>(٤)</sup>. وفيما بعد تم النظر إلى الكونتيسة السويدية *Schwedische Gräfin* لكرستيان فورشتجوت جيلبرت *Christian Fürchtegott Gellert* التى كتبها عام ١٧٤٦ على أنها أول رومانس ألمانية أصيلة، بالرغم



من أنها لم تحظ بحماس كبير، ولكن بدأ النقاد خلال ستينيات القرن الثامن عشر فى الدفاع عن كتابة شكل قومى من القصص النثرى. واكتسبت رواية قصة أجاتون *Geschichte des Agathon* (١٧٦٧) شهرة خلادة باعتبارها أول رواية ألمانية عظيمة "الرواية الأولى والوحيدة للذهن المفكر"، حسبما يلاحظ لسينج، وكثر الثناء على جمع هذه الرواية بين جاذبية الخيال وعمق الفكر، إلا أنه تم النظر إلى مكان الحدث الذى يدور فى العصور القديمة على أنه عيب، خاصة حيث إن "الطابع المتفرد لأمتنا وما يستتبعه من تقاليد يمثل مادة خصبة للروايات"، على حد قول فريترش جابريل ريزيفيتس *Friedrich Gabriel Resewitz*، وأعرب عن أسفه على أنه لم يتجاسر أحد على نقل موقع الأحداث إلى ألمانيا، ومع ذلك تمثل رواية فيلاند نقطة تحول فى تاريخ الرواية الألمانية ونظرية الرواية، وقلد فيلاند فيلدنج بأن استخدم راويًا يجادل حول العمل الذى يرويّه، وحدث ذلك أيضًا فى أول رواية نشرت له وهى رواية مغامرات دون سلفيو *Abenteuer des don Sylvio* (١٧٦٤)، على سبيل المثال فى الباب الخامس، الفصل الأول، "حيث يمر المؤلف أن يتحدث عن نفسه". وفى هذه الرواية امتثل فيلاند لبودمر وبراييتجر وأكد على "العجائبي" باعتباره عنصرًا جوهريًا فى الفن. ولكن بينما وضع براييتجر العجائبي جنبًا إلى جنب مع "الممكن"، استتبّط فيلاند طريقة لدمج الاثنين فى دون سلفيو، فالسرد يجعل أو هام البطل الكيشوتية محتملة بصفتها حقائق فى ذهن الشخصية، حسبما يذهب الراوى، مصرّاً على أنه أيًا كان ما يحدث لدون سلفيو، فإنه يقع فى إطار المجرى المعتاد للطبيعة. وفى الباب الأول، الفصل الثانى عشر، يصدر الراوى تعميماته بشأن هذه المفارقة ويقول إنها موضوع عمله، وعندما وصف بودمر دون كيشوت بالطريقة نفسها، قابل بينها وبين رومانسات العصور الوسطى، حيث كان تقديم المغامرات العجائبية نفسها على أنها حدثت بالفعل.

يقدم فيلاند راويه مرة أخرى مثل فيلدنج بصورة تشى بالمفارقة على أنه شخص يروى تاريخ أحدث حقيقة وكذلك على أنه شخص يبتدع قصة، ولكنه يبتكرها دومًا وفقًا لمبادئ الطبيعة. ويذكر فيلاند فيلدنج بالاسم، ويدافع عن الطابع التاريخى لروايته أجاتون، فى مقدمة الطبعة الثانية (١٧٧٣) بأن صدقها لا يمثل صدق الوقائع التاريخية، بل صدق الطبيعة

البشرية بوجه عام، ويصر في أكثر من موضع في الرواية نفسها على أنها تتماشى مع الطبيعة أكبر بكثير من تلك "الرومانسات اللوقية" أو حتى "الأخلاقية" التي لا يتغير فيها البطل أبدًا<sup>(٥)</sup>.

بُعِيد عمل فيلاند ظهر كتاب يوهان تيموثويس هرمس Johann Timotheus Hermes بعنوان رحلة سوفينس من ميمل إلى سكونيا *Sophines Reise von Memel nach Sachsen* (١٧٧٠) حيث انتقلت الأحداث أخيراً إلى ألمانيا نفسها، كما يظهر من العنوان. هناك خطاب من الرسائل الأولى في هذه الرواية (من قبل المؤلف، على ما يبدو) يدعو النقاد إلى التعاون في خلق رواية ألمانية أصيلة فعلاً تحذو حذو ريتشاردسون وفيلدنغ، لكنها لا بد أن تتجنب تقليدهما تقليدًا مباشرًا. ولابد أن تتميز هذه الرواية المثالية بهدف جاد ووقائع ذات صلة خفية بالرؤية الأسامية الخفية أيضاً، كما تتميز بلغز في هوية البطل حتى تستحوذ على اهتمام القارئ على طول الخط، ولكن دون أن تجعل الشخصية الرئيسية كاملة على نحو غير طبيعي (لامرت وآخرون). تساءل كاتب قام بعرض الرواية في مجلة مركزير الألمانية *Teutsche Merkur* (١٧٧٣) عما إذا كان التأكيد على الدهشة طريقة قابلة للبقاء من طرائق الوصول إلى الأصالة، واعتقد أن هدف هرمس الأساسي يتمثل في موازنة قضية الأخلاق الاجتماعية، إلا أنه أشار ضمناً في الوقت نفسه إلى أنه من الأفضل سرد تاريخ القلب البشري وتقديم اكتشافات "نفسية" (وذلك استخدام مبكر لهذه الصفة في نقد الرواية).

يمثل رد الفعل هذا التوجهات الجديدة في نظرية الرواية الألمانية ونقدها، وأسهمت دورية مركزير الألمانية ودورية المكتبة الجديدة للآداب الرفيعة والفن الممتع *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* إسهماً كبيراً في ذلك. وفي الدورية الثانية منهما كان كريستيان جارفة Christian Garve، أستاذ الفلسفة بجامعة لايبنتسج Leipzig، قد قال بأنه بينما تناول القدماء الجوانب المنظورة من الطبيعة، يجب على المحدثين أن يأخذوا على عاتقهم مسئولية الكشف عن الحافز الداخلي للسلوك البشري وأن يجدوا طرائق ناجحة للتعبير عن هذه العواطف والأحاسيس في الفن، وتأثر جارفة

في هذه الآراء بالمفكرين الإنجليز أمثال إدموند بيرك Edmund Burke وهنري هوم Henry Home. هناك مقالة أكثر نفعية نشرت في هذه الدورية بعنوان الحدث والحوار والسرد Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung (١٧٧٤) للكاتب يوهان يعقوب إنجل وفيها حوّل هذا المفهوم ومفاهيم مرتبطة به إلى مبحث في أركان الرواية، وأراد أن يوسع "الحدث" action ليشمل التعبير عما يدور في النفس، وهنا فضل الحوار على السرد تفضيلاً كبيراً بصفته ذا قدرة تعبيرية أكثر مباشرة وبراعة وبالتالي طريقة أكثر نجاحاً من طرائق التقديم. من ناحية أخرى، يسمح السرد بحرية أكبر في تناول الزمن من خلال تسليط الضوء على لحظة زمنية معينة أو على العكس من ذلك المرور مرور الكرام على حلقة episode بأكملها من حلقات السرد، كما في عبارة تلخيصية مثل "جنت، رأيت، تغلبت". كما أن السرد يفسح مجالاً أكبر بكثير من الحوار لتقديم وجهة نظر الراوي.

تأثر فريترش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg بكل من جارفه وإنجل، وفي العام نفسه (١٧٧٤) كتب أول كتاب ألماني في نظرية الرواية بعنوان مقالة عن الرواية Versuch über den Roman. وبالرغم من أن الكتاب يفتقد الأصالة الفكرية، فإن أهميته تكمن في التوفيق بين الاتجاهات السابقة إزاء القصص النثرية وصيغها في كل متعمق، وعدّ بلانكنبورج الرواية خليفة الملحمة، حيث إنها تأخذ الحياة ككل مسرحاً لها، ولا تقتصر على تناول الحب، وتبنى مصطلح فيلدنج قصيدة ملحمة كوميديّة نثرية "قلباً وقالباً، ورفض "الأبطال الكاملين" perfect heroes عند ريتشاردسون. وبعد أن عبر عن أستاذية فيلدنج له، اتجه إلى رواية أجاثون لفيeland معتبراً إياها نموذجاً أساسياً، وبدلاً من أن يشغل الروائي نفسه بالأحداث المتجهة نحو الخارج outward actions كما في الملحمة، ينبغي عليه أن يشغل نفسه بتصوير التاريخ الداخلي للإنسان، ولكن طبقاً لمخطط أو حبكة تم تدبره أو تدبرها جيداً بطريقة تجعل العمل في مجمله بمثابة مثال أخلاقي للقارئ<sup>(١)</sup>.

بالرغم من أن كتاب بلانكنبورج محافظ إلى حد كبير، فإنه يحتوي أيضاً على بنور ما ينظر إليه عادة على أنه الصورة الألمانية الخاصة من ذلك الشكل الأدبي [الرواية] كما

Wölfel, "Schlegels Theorie". (١)

تطورت في أعمال جوته ومن جاءوا بعده: التركيز على الحياة الباطنة للفرد، وفي أغلب الحالات في مواجهة المجتمع أو بمعزل عنه. ولكن قبل أن يتحقق هذا الازدهار، كانت هناك بعض الآراء المرتابة في إمكانيات تحرير هذا النوع الأدبي من العناصر الأجنبية، خاصة الإنجليزية، ومن التأثير الكلاسيكي، خاصة تأثير الملحمة، بالإضافة إلى الرواية "الأخلاقية"، أتاحت دورية المكتبة الجديدة متنفساً صغيراً للرواية "السياسية" كما مارسها ألبرخت فون هالر Albrecht von Haller في روايته فابيوس وكاتو *Fabius und Cato* (١٧٧٤)، ولكن المعنى الكامل لمثل هذه الأعمال لن يفهمه إلا القارئ الواسع الاطلاع فلسفياً وسياسياً. من ناحية أخرى، انتقد يوهان هاينريش ميرك Johann Heinrich Merk المستوى المتدني للقصص الألمانية؛ لأنه يفقد النضج وتجربة الحياة الواقعية عند ممارسيه (الشباب في الغالب) (دورية مركز الألمانية، ١٧٧٨)، وحتى لو ظلت الرواية ذات طابع ملحمي في الأساس، إلا أنها لا بد أن تتناول العواطف البشرية الصادقة الأصيلة<sup>(٧)</sup>. وبعد ذلك بعامين، صك يوهان كارل فيتسل Johann Carl Wezel عبارة "ملحمة مدنية بورجوازية حقاً" ليصف الرواية الحديثة المثالية في مقدمة روايته هيرمان وأولريكة *Herrmann und Ulrike* (١٧٨٠). وظل هذا المصطلح شائعاً في وصف التطلع إلى شخصية قومية نموذجية في الرواية الألمانية، ونشد فيتسل حل ذلك من خلال الجمع بين نوعي الملهاة comedy والسيرة الشخصية biography مع إدخال "العجائبي"، ويقوم ذلك على تجميع غير مألوف للأحداث أو شدة تأثيرها على عواطف الشخصية الرئيسية وسلوكها، ولكن يجب أن يكون ذلك دوماً بهدف خلق كل فني، وفي حالة فيتسل نفسه، بهدف تنقيف القارئ.

واصل آخرون النقاش حول علاقة الرواية بالأنواع الأدبية الأخرى لفترة من الوقت بعد ذلك، وفي مقالة طويلة نشرت عام ١٧٩١ في دورية المكتبة الجديدة، قال المؤلف مجهول الاسم بدمج التقديم المسرحي للحوار والأسلوب السردى في سرد الحدث عند تصوير الشخصية بالترجيح، ولكن مغزى حجته يتمثل في إظهار أوجه قصور الأسلوب المسرحي في الغالب، أي تتابع مشاهد الحوار، فالقارئ يرغب أيضاً أن يستتير ويتعلم من خلال السرد

أشياء عن الظروف وتأثير المجتمع والأماكن والأزمنة، والحوار كذلك هو الطريقة الوحيدة لملاءم الفجوات بين حلقات السرد المهمة حتى يتم خلق كل متناغم.

نجد في الباب الخامس من رواية جوته نشأة فيلهلم مايسستر وتلميذته *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (١٧٩٥) مناقشة مقارنة لخصائص الرواية والمسرحية، وتركز المناقشة على الفروق الجوهرية، الأمر الذي يوحي بأنه من الواجب الإبقاء على انفصال هذين النوعين، واستمرت المناقشة خارج هذه الرواية من جانب شيلر *Schiller* في الرسائل التي تبادلها مع جوته حول الشعر الملحمي والمسرحي<sup>(٨)</sup>. استطاع شيلر - هو وهردر *Herder* الذي أكد على الطبيعة الشاملة المتبجرة للرواية - أن يبعد المناقشة عن المنهج الفرضي لعصر التنوير الذي يركز على طبيعة المنتج النهائي ويحولها نحو الاعتراف المستمد من الرومانسية بأن الروائي مبدع تمكنه عبقريته من أن يخلق جمالاً حقيقياً يتسق مع الطبيعة والمثل الأعلى، وذلك ما يجعله شاعراً في الأساس (لامرت وآخرون). وانطلاقاً من هذه البدايات طور فريدريش شليجل *Friedrich Schlegel* ونوفاليس *Novalis* ومن خلفهما آراء في الرواية وضعت هذا النوع الأدبي ونظريته في قلب الرومانسية الألمانية.

## النظرية الهولندية والنقد الهولندي

في هولندا كان نشر القصص النثرية قبل الربع الأخير من القرن السابع عشر مقصوراً إلى حد كبير على ترجمات عن أصول فرنسية وإيطالية وإسبانية، ولم يكن هناك تفكير مستقل كبير حول هذا القصص. ترجمت ترجمة أميو *Amyot* الفرنسية لرواية هليودورس *Heliodorus* بعنوان الإثيوبيان *Aethiopica* إلى اللغة الهولندية عام ١٦١٠، ولكن تم تحويل مقدمتها المنظومة إلى مجرد ثناء على النص لفائدته الأخلاقية (المجلد الأول)، وفي أغلب الأحيان كان يتم حذف المقدمات الأصلية، حتى في حالة مقدمة جورج دي سكينيري *Georges de Scudéry* المهمة لرواية إبراهيم *Ibrahim* (١٦٤١)، ترجمت عام ١٦٧٩. ومن الواضح أن الغياب الفعلي للنصوص الأصلية أعفى من ضرورة الدفاع عن

القصص النثرية بالنسبة للأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة - وكان ذلك من الاهتمامات الكبرى للروائيين الفرنسيين. في الواقع، تركز المقدمات القليلة المتوفرة على الآثار الأخلاقية، وتحت القارئ على تقليد الشخصيات الطيبة وسلوكها وعلى الانصراف عن الشخصيات الشريرة وسلوكها، وهناك قضية نقدية برزت من آن لآخر، ألا وهي مقدار صدق القصة، ويميز شخص يدعى ن. ب. أ. N. B. A. - وهو مترجم رواية باليفاتوس Palaephatus بعنوان تواريخ فان دي أونجلوفليجكه *Van de Ongelooflijke Historiën* (١٦٦١) - التخيل عن الكذب، ويدافع عن أولاهما باعتباره طريقة جذابة (بشرط مشابقتها للواقع) في دفاعها عن الصدق. هناك ملاحظات عرضية عن الشكل تدل على نفور مبكر من البنيات المتقنة ذات الحلقات، كما في أستريه *L'Astrée* للكاتب دورفيه *D'Urfé* وأركاديا *Arcadia* للشاعر الإنجليزي سيني مما يفسر السبب في أنها لم يترجما كاملين في البداية. لم يكتسب مصطلح الرواية - الذي أصبح اليوم مصطلحاً نوعياً لا شك فيه في هولندا كما في كل دول أوروبا - هذا الراج العام في هولندا بسرعة اكتسابه إياه في ألمانيا، فقبل عام ١٧٠٠، كان يستخدم بشكل متقطع، وفي أغلب الحالات بمعنى سلبي، ماعدا في بعض المقدمات المترجمة عن الألمانية، للدلالة على افتقاد الصدق في القصة، ولكن تحديد أنواع القصص النثرية وخصائصه أو متطلباته ظل غائباً لفترة طويلة، ولكن بنهاية ستينيات القرن السابع عشر، تناول كاتبان، في إهداء ومقدمة شعرية على الترتيب، القصة القصيرة باعتباره رد فعل مستحباً على الرومانس البطولية الطويلة، وفي الوقت نفسه بدأ بعض كتّاب المقدمات يشنون على للكتاب الهولنديين أمثال يوهان فان هيمسكيرك *Johan van Heemskerck* ولامروتس *Jan Brune de Jonge* و *Lambertus van den Bos* ويان برونه دي يونجه *Jan Brune de Jonge* ووضعهم على قدم للمساواة مع كتّاب القصص الأجانب في الجودة. لكن بعيداً عن ذلك، لم تحتل القصة القصيرة *Nouvelle* مركزاً وطيداً في هولندا كرد فعل نحو الرومانس البطولية، ولم يصبح أي من هذين الشكلين موضوعاً لكثير من التأمل والجدل.

على ضوء ما سبق يمكننا أن نجد قدرًا من الغرابة في أن مبحث إويه ترجم مرتين (في ١٦٧٩ و ١٧١٥)، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى أي سبب سوى لمكانته الدولية الرفيعة،

أما مضمونه، الذى يدافع عن المكانة العالية للرومانس البطولية ونسبها الأصيل، فلم يلعب أى دور فى المجادلات التى نمت تدريجيًا حول القصص النثرى فى هولندا، فلقد اتخذت المناقشة الهولندية اتجاهًا مختلفًا تمامًا، يشبه ما كان فى إنجلترا أكثر من شبهة بما كان فى فرنسا أو ألمانيا، حتى ولو كانت الترجمات عن الإنجليزية مازالت نادرة. وتطالب كل مقدمات القصص النثرى تقريبًا فى الفترة التى توسطت ترجمتى إويه [١٦٧٩ - ١٧١٥] بصدق الوقائع للأحداث التى يسردها هذا القصص، بدلاً من مجرد محاكاة الواقع. على كل، كان هناك ارتياب فى كل قصص متخيل fiction فى الدوائر البروتستانتية التقليدية التى ظلت مهيمنة، علاوة على أن الفكرة الغالبة بشدة التى عبر عنها الشاعر الهولندى الكبير يوست فان دن فوندل Joost van den Vondel وفتية اللغة والكاتب المسرحى لوديفيجك مايجر Lodewijk Meijer وآخرون والقائلة بأنه يجب على النصوص الأدبية أن تستخدم النظم - هذه الفكرة حالت دون تحقيق المطالب الأدبية للقصص النثرى (المجلد الأول)، لذلك لا عجب من أن المقدمات واصلت التأكيد على التوجيه الأخلاقى الواجب استنباطه من الأعمال التى تقدم لها، خاصة من قبل الشباب، ومن الأمثلة الدالة هنا المقدمة التى كتبها كاتبة مجهولة الاسم لروايتها D'Openhartige Juffrouw عام ١٦٩٩، وزعمت أنها كتبت عن أمور "عامة" لنساء اتخذتهن من الواقع، إلا أنها أخفت أسماءهن، بأسلوب بسيط غير مزخرف وفى شكل المذكرات إلى تتبع التسلسل الزمنى البسيط. ادعى هندريك سميكس Hendrik Smeeks كنبًا أنه محرر رواية عن جزيرة فى البحر الجنوبى South Sea تسمى Krinke Kesmes كتبها رحالة يدعى جوان دى بوسوس Juan de Posos (١٧٠٨)، ودافع عن أسلوبه بأنه يعكس بساطة البحار "الذى من الطبيعى بالنسبة له تقديم الوقائع الحقيقية أكثر من استخدام اللغة المنمقة". فى بعض الحالات يمكن أن يكون لهذه التواريخ أو المغامرات gevallen أو السير الحياتية levens أساس من الواقع، ولكن لابد أن معظم القراء - مثل أولئك القراء الذين أدرکوا أن اسم مملكة "كرنكه كسمس" جناس قلب<sup>(٥)</sup> anagram لاسم

(\*) جناس القلب عبارة عن جناس بين كلمتين أو أكثر ينتج عن قلب أو تغيير ترتيب حروف الكلمة كالجناس بين كلمتى "رمز" و"زمر" / "جمال" و"مجال" / "يبرم" و"مبرى"، "صنى" و"نحسى"، ... إلخ. (المترجم)

المحرر Kesmes / Smeeks - قدروا مثل هذه الأعمال على أنها قصص متخيل في المقام الأول.

لم تحدث تغيرات تذكر في هذه المواقف حتى بداية خمسينيات القرن الثامن عشر، فلقد أكتنفتها وقوتها ترجمات روايات ديفو Defoe، وكتب مترجم رواية روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* (١٧٢١) مقدمة خاصة به ذات استرسال مطول حول مقدمة المؤلف الأصلية، واستطال تأثير ديفو بسبب المحاكيات العديدة التي قلدها، وتلك المحاكيات التي تسمى "الروبنسونياد" Robinsonades، واستمر كل من المترجمين والمقلدين في التأكيد على صدق قصصهم وأثرها الأخلاقي وطبيعية أسلوبها، ولكن بالإضافة إلى هذا الاتجاه المتواصل، برزت مقدمات من آن لآخر، معظمها مترجمة، تقر باختلاق الروايات التي تقدم لها وتدافع عن هذا الاختلاق، ومن ركائز مثل هذا الدفاع أن الإمكان وحده هو المطلوب للوصول إلى الهدف نفسه الذي تهدف إليه القصص الحقيقية؛ لأن ذلك الإمكان يعطى توجيهًا أخلاقيًا كذلك. كما كان هناك ميل آخر لاتخاذ لويه مثلاً في المطالبة بالرواية الأدبية بناءً على الصفات الملحمية على مستوى الأسلوب والبنية، وكانت رواية تليماك *Télémaque* لفنلون Fénelon بمثابة المعيار هنا، فبالرغم من أن مترجمها اعتبر أن كونها نثرًا لا غبار عليه، إلا أن مترجمًا لاحقاً شعر أنه من الواجب عليه أن يوفى القصة حقها كاملاً ويترجمها إلى اللغة الهولندية شعراً على وزن البيت السكندري سداسي التفاعيل الياميية Alexandrine Verse، وبالتالي يتخلص من آخر عقبة أمام وصولها إلى المكانة الملحمية الكاملة<sup>(٩)</sup>.

ولكن تحويل النثر إلى شعر لا يستطيع بالطبع أن يرفع مكانة القصص النثرية بهذه الصورة، وتطلب تحقيق ذلك نماذج ريتشاردسون وفيلدنج وتم الالتفات إليها بالفعل تدريجياً. وترجمت مقدمة فيلدنج والفصول التمهيدية لأبواب رواية جوزيف أندروز *Joseph Andrews* (دون ذكر اسم المترجم) جنباً إلى جنب مع النص في وقت مبكر عام ١٧٤٤. ويسرى الشيء نفسه على رواية توم جونز *Tom Jones* في ١٧٤٩-١٧٥٠، التي ترجمها

(٩) F. de Salignac de la Mothe Fénelon, *De Gevallen van Telemachus*, trans. Isaak Verburg (Amsterdam, 1715), *Telemachus uit het Fransch ... in Nederduische Vaerzen Overgebracht*, trans. Sybrand Feitama (Amsterdam, 1733), Voorrede.



إلى الهولندية المترجم المتمرس بيتر لوكليرك<sup>(١٠)</sup> Pieter Le Clercq، وكانت رواية باميليا Pamela قد ترجمت إلى الهولندية بالفعل عامي ١٧٤١ - ١٧٤٢ (بما فيها مقدمة ريتشاردسون القصيرة مع حذف رسائل التثاء)<sup>(١١)</sup>. لم تكن هذه المقدمات المترجمة انعكاساً أميناً للفكر الهولندي المحلي بالضرورة، لكن لابد أنها حفزت هذا الفكر على الأقل. ويبدو أن ذلك حدث في مقدمة الرواية "الروبنسونية" الهولندية مجهولة المؤلف (غير المترجمة) بعنوان دى فالترهيرسه روبنسون *De Walsherse Robinson* عام ١٧٥٢، وزعت المقدمة أنها تقدم رواية حقيقية، ولكن بالرغم من أنها كانت تنمق الفكرة القائلة بأن الرومانسات المتخيلة يمكن أن يكون لها أثر على الشباب، فإنها في الوقت نفسه مدحت التعليم الأخلاقي لهوميروس Homer وفرجيل Virgil، ولا يهم إذا كانت قصصها تاريخية أم مختلفة. كان ذلك صوتاً مازال يتأرجح بين القديم والجديد، عزف بيتر أدريان فرفر Pieter Adriaan Verwer على وتر جديد في العام نفسه، وفرفر مترجم كتب مقدمة خاصة به ليدافع عن اختلاق رواية حياة هنريت ستوارت *Het Leven van Henriette Stuart* للكاتبة شارلوت لينوكس<sup>(١٢)</sup> Charlotte Lennox، وبدأ بالهجوم على كتاب التاريخ؛ لأنهم يدرجون القصص المختلفة في سردهم، علاوة على أن تغاير التأويلات المختلفة للتاريخ تجعل الصنق التاريخي مشكوكاً فيه، كما أن اللاهوت والقانون والفلسفة لهم أيضاً خرافتهم الخاصة: "انظر إلى المخططات المرسومة من الحياة الروحانية... حيث تنتج المخططات العديدة رومانس روحانية دون أن تتلمس الصنق. لماذا إذا لا يقوم الذهن الألعى الذكي باختراع مغامرات لها شكل التاريخ ويستطيع من خلالها أن يتمتع أخاه الإنسان؟".

في عام ١٧٥٢ حدثت نقطة تحول حقيقية ومعترف بها دولياً في نظرية الرواية الهولندية، نتيجة للتأملات المستفيضة لراعى الكنيسة المينوني<sup>(١٣)</sup> يوهانس شتسترا Johannes

(١٠) De Voogd, "Fielding".

(١١) Matheij, "Bibliography".

(١٢) Amsterdam, 1752, translation of *The Life of Harriot Stewart*.

(\*) نمية إلى مينو سيمونز Menno Simons (١٤٩٦ - ١٥٦١) الزعيم الديني الفريزي Frisian، ويطلق هذا اللقب على أى عضو من أعضاء الفرقة البروتستانتية التي ترفض تعصيد الأطفال وتنظيم الكنيسة ومبدأ تحول الخبز والخمر إلى لحم المسيح ودمه في تناول، كما ترفض الخدمة العسكرية والمناصب

Stinstra التي صاحبت ترجمته للمجلدين الأولين من رواية كلاريسا *Clarissa*. وتلا ذلك حتى عام ١٧٥٥ مقدمات أخرى للمجلدات المتبقية، وللمفارقة زعم أن قوته في ذلك هي فصول فيلننج التهديدية لرواية توم جونز (سلاطري *Slattery*، شنتشسترا *Stinstra*). في الواقع، استند تفكيره إلى كل من ريتشاردسون وفيلننج. كان للمقدمة الأولى، التي تشغل ٣٧ صفحة، غرض إقناعي على نحو شديد، حيث نظمها وفقاً للمبادئ البلاغية للخطابة الكلاسيكية، ويبرز هدفها منذ البداية عندما استبق شنتشسترا دهشة القارئ من أن يشغل رجل دين نفسه بالقصص النثرى، وبعد أن يذكر القارئ بأن فنلون *Fénelon* وإليه كانا من رجال الدين، يطور حجته الأساسية القائلة بأن القصص إذا اتصف بالخصائص الصحيحة يكون من خلال ضرب الأمثلة أكثر فاعلية من الوجهة الأخلاقية من فاعلية كتب التعليم الأخلاقي والديني، حيث إن هذه الكتب تقدم القواعد السلوكية فقط، ولا يمثل غياب الصدق الواقعي هنا عائقاً، ما دام القصص يلتزم بالممكن والطبيعي. في العادة يقدم تواريخ المشاهير أو سيرهم قصص الأحداث الشهيرة فقط، أما الرواية فبإمكانها أن تظهر أحداث الحياة العامة البسيطة العائلية بالإضافة إلى بواعثها ومقاصدها وبالتالي تكون قدوة للجميع. وبالرغم من أن الشخصيات في رواية كلاريسا تمثل الفضائل والردائل، فإنها ليست كاملة أو شريرة تماماً، وتظهر فردية أكبر من شخصيات فيلننج الذي يركز أكثر على العام ويرسم مخططاً خارجياً وبدائياً، وهذه الشخصيات ذات طابع متسق ويمكننا التعرف عليها من خلال أسلوب رسائلها، ويبين هذا الملصق معرفة ناقبة بالطبيعة البشرية من قبل المؤلف (لم يكن بإمكان شنتشسترا إلا أن يخمن أنه ريتشاردسون) الذي يطبق هذه المعرفة من خلال الجمع العجيب بين قوة الخيال وحدة الفهم ورزفة الحكم.

أكد شنتشسترا في المقدمة الثانية على قيمة الاسترخاء والقراءة من أجل الاستمتاع، ونتيجة لذلك تساعد القراءة الجيدة على التلذذ بالفضيلة، بشرط أن نقرأ بعناية واهتمام، حيث

إن التفاصيل الدقيقة هي التي تكشف الكثير عن الناس، وعندما نطبق ذلك في الحياة على أشخاص غيرنا نعلم للقرحة، وعندما نطبقه على أنفسنا نكتسب معرفة بالذات، تلك المعرفة التي تعد مصدر الحكمة، علاوة على أن المواد الثرية نفسها ستوسع فهمنا وتنشط فطنتنا وتجعل حكمنا أكثر حدة وبقية. أما المقدمة الثالثة فتبرير للخيال بصفته وسيلة لاكتساب الفضيلة، وتدافع المقدمة الرابعة عن النهاية المأساوية لرواية كلاريسا بالطريقة نفسها دافع بها ريتشاردسون.

لم تكن أى من حجج شنتشتر أصيلة تمامًا من وجهة النظر الدولية، إلا أن أهميته بالنسبة لتاريخ الأدب الهولندي تكمن في أنه نجح في أن جعل الرواية جديرة بالاحترام، ولكن ليس على المستوى الفنى بقدر ما هو على المستوى الأخلاقى، ومن هنا عُلِمَ المؤمنون المسيحيين الجادين قراءة الروايات من النوع الأخلاقى، ومن الملامح الحديثة لمنحاه هذا تركيزه الصريح على أثر العناصر العديدة للرواية الأخلاقية على القارئ، وتجاوزت تأملاته الواسعة وضعية المقدمة وسرعان ما أصبح لها تأثيرها الخاص، الأمر الذى جعلها جسرا يوصلها بالنقد الأدبى الذى لا يتخذ شكل المقدمة، ويقراً فى عروض الكتب والمقالات المنشورة فى الدوريات مثل مجلة سبكتاتور *Spectator*.

يبرز دور شنتشتر مرة أخرى إذا نظرنا للوراء إلى ما قبل عصره. كان الموقف مختلفاً تماماً فيما يتعلق بعروض أعمال ريتشاردسون، ولم يرد ذكر لرواية بامبلا فى الصحافة الهولندية مطلقاً، بالرغم من أن ترجمتها (١٧٤١ - ١٧٤٣) تلتها مباشرة ترجمة كل من بامبلا ملامة *Pamela Censured* (بعنوان بامبلا راضية عن نفسها *Pamela Bespangled* ١٩٤٢ حتى قبل أن تكتمل ترجمة بامبلا نفسها) ورواية ضد بامبلا *Anti-Pamela* للسيدة هايوود<sup>(١٧)</sup> Mrs. Haywood (١٧٤٣). فيما يتعلق بالمقالات، فلقد سخر أبو المجلات الأسبوعية الأخلاقية الهولندية يوستوس فان إفن *Justus Vel Effen* فى مجلته سبكتاتور الهولندية *Hollandsche Spectator* لعام ١٧٣٤ من الرومانس البطولية والمغالاة فى شخصيتها ومغامرتها، واقتقد موليير فى عمله كاره البشر *Misanthrope* المكتوب باللغة الفرنسية والذى ترجمه إلى الهولندية بيتر لوكليرك *Pieter le Clercq* (١٧٤٢-١٧٤٥)

زيف هذه الرومانس وأثرها الذى يعدى الناس بالأفكار النافهة والخطيرة<sup>(١٣)</sup>. فى المقابل، رد إيلي لوتساك Elie Luzac فى مجلته مشاهد الأراضي المنخفضة *Nederlandsche Spectator* قبل مقدمة شتشترا بعام على السؤال المازح لأحد القراء "ضابط جيش نال قدرًا بسيطًا من التعليم" عما إذا كان يمكن استنباط دروس أخلاقية من الروايات بأنه يجب أن يقرأ كلاريسا ويمتشد بمقدمة شتشترا<sup>(١٤)</sup>. وفى وقت متأخر من عام ١٧٨٨ كان هناك كاتب مقالات آخر فى الدوريات يرغب فى الإدلاء ببلوه حول قراءة الروايات، وشعر أنه ليس هناك أمامه أفضل من أن يقدم تلخيصًا مطولا لأفكار شتشترا<sup>(١٥)</sup>.

بالرغم من أن شتشترا فضل تصوير رتشاردسون للشخصيات على تصوير فيلدنج له، فإنه لم يشارك رتشاردسون نفسه من منافسه. فى الواقع، كان استقبال فيلدنج فى هولندا بوجه عام لا يقل استحسانًا عن استقبال رتشاردسون، ولم يكن هناك شعور بالحاجة إلى التحيز إلى أحدهما كما كان الأمر فى إنجلترا، برغم الإدراك التام للفروق بينهما. فتم النظر إلى أعمالهما على أنها نوع جديد من الروايات جرت العادة على وصفها بـ "الأخلاقية": *Zedelyke roman*<sup>(١٦)</sup> أو *zedekundige roman*. وبالرغم من أنه بالنسبة لمن ترجما جوزيف أندروز و توم جونز اللذين جاءا قبل شتشترا، أغنت تأملات فيلدنج المستقبضة عن أية مقدمات خاصة بهما، فإن ي. أ. فيرر J. A. Verwer - بعد ترجمته لرواية لينوكس Lennox عام ١٧٥٢ ومرة أخرى فى ترجمته الهولندية لرواية أميليا *Amelia* عام ١٧٥٣ - كتب مقدمتين قبل المجلدين الأول والسادس من ترجمته، وفى المقدمة الأولى خص فيلدنج بثاء كبير على الطبيعية التى صور بها ما يعتل داخل النفس، وفى المقدمة الثانية ناقش

<sup>(١٣)</sup> Justus van Effen, *De Hollandsche Spectator*, x (1734), no. 255; *De Misanthrope of Gestrenge Zedenmeester* (3 vols., Amsterdam, 1742-5), I, III.

<sup>(١٤)</sup> "Brief van Lugthart of er zedenpreken uit romans te haalen zyn", *De Nederlandsche Spectator*, 5(1753).

<sup>(١٥)</sup> "Gedagten oner 't leezen van vercierte geschiedenissen en romans", *Algemeene Vaderlandsche Leneroefeningen*, 3, 2 (1788).

<sup>(١٦)</sup> E.g., Cornelis van Engelen in *De Philosoph*, no. 42 (1766).

استقبال هذه الرواية المعاكس في إنجلترا، ودافع عنها بأنها تكلمة طبيعية لرواية توم جونز، وأن شخصية بوث Booth صورة أكثر نضجاً من شخصية جونز Jones<sup>(١٧)</sup>.

حظيت رواية توم جونز باستقبال متحمس على نحو غير معتاد في دورية دي بوكستال De Boekzaal (١٧٥١)<sup>(١٨)</sup>، وكانت دورية ذات مكانة عالية تقوم بتقديم عروض وتحليل للكتب، وكانت عادتاً أن تقتصر على ملخصات ومستخلصات. وبالرغم من أن من كتب عرضاً للرواية اعتقد أن باميليا كتبها المؤلف نفسه، فقد تطرق إلى الفروق بين الروايتين بالنسبة للحبكة وأسلوب السرد، وبالتالي حدد للخطوط العريضة لرسالة فيلدنج التربوية والأخلاقية، ولخص القصة وأثنى على شخصيات الرواية وطبيعتها واتساقها، وأثنى على الأحداث بأنها مختلفة بصورة ذكية ومضفرة ببعضها بصورة فنية ومتراصة مع بعضها بعضاً بصورة طبيعية، وأثنى كذلك على الشكل وبراعة الفصول التمهيدية التي لا تبارى، ووصف الأسلوب بأنه ممتع وسلس وطبيعي ويناسب الموضوع.

وهكذا ازداد تأثير النقد الهولندي في خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر بالروايات الإنجليزية الجادة في مقابل الشكل الروائي الفرنسي الذي رفضه ذلك النقد في العادة باعتباره تافهاً<sup>(١٩)</sup>، وشجع على ذلك الأعمال القادمة من فرنسا نفسها: نشر كتاب تقريباً ريتشاردسون Eloge de Richardson لديدرو Diderot (بالرغم من أنه ينسب لأرنو Arnaud) مرتين مترجماً (في ١٧٦٣ و ١٧٧٠)<sup>(٢٠)</sup>. ولكن نظراً لكثرة ترجمات الروايات الإنجليزية التي ظهرت في ذلك الوقت في السوق، كان هناك وعي مؤلم بغياب الروايات الهولندية التي تناظرها<sup>(٢١)</sup>. واقترح ناقد هولندي يدعى ريجكloff ميخائيل فان جوينس Rijklof Michael

De Voogd, "Fielding". (١٧)

De Boekzaal der Geleerde Wereld, 73 (Sept. 1753); Boheemen, "Fielding and Richardson". (١٨)

De Gryzaard, I (1767). (١٩)

"Lofrede op den heer Richardson, schryver van de Pamela, Clarissa en Grandison". (٢٠)  
Vaderlandsche Letteroefeningen, 3, 2 (1763); and Algemeene Oefenschoole, 10, 6 (1770).

De Hollandsche (٢١) تم القيام بمحاولة لإنتاج نظير هولندي لرواية باميليا، وهي رواية باميليا الهولندية Pamela (مجلدان، امستردام، ١٧٥٤). ولكنها كانت تنظر للماضي، لأن المحرر أنكر اختلافها بأن زعم

van Goens على الروائيين المرجوئين أن يبدعوا بكتابة قصص أخلاقية قصيرة zedekundigo verhalen ونظراً لغياب النماذج الإنجليزية هنا حبذ مرمونتيل Marmontel نموذجاً جيداً ليقفد به أولئك الروائيون المرتقبون<sup>(٢٢)</sup>.

لم يكن فان جوينس إلا واحداً في خط متواصل من المفكرين والنقاد الهولنديين الذين تقاسموا رؤية متحررة في الدين (فى الغالب مينوونيين Mennonites ومحتجين أو أرمينيوسيين<sup>(٢٣)</sup> Remonstrants)، وبالرغم من أنهم كانوا أقلية صغيرة فى مواجهة الأغلبية التقليدية فإنهم كان لهم تأثير كبير فى الأمور الثقافية، خاصة من خلال المجلات الأسبوعية الأخلاقية moral weeklies العديدة التى كانوا يحررونها<sup>(٢٤)</sup>، وكانوا جميعهم ينظرون بعين الاحترام والتبجيل للرواية الإنجليزية، لذلك اعتمد الأرمينيوسى أ. أ. فان دى ميرش A. A. Van De Meersch على رواية جرانديسون Grandison ليستمد منها الإرشاد والهداية فيما يتعلق بأدب الرحلات وتعريف المسيحية التقى<sup>(٢٥)</sup>، وذلك فى مجلة المفكر De Denker ورشحت مجلة الفيلسوف De Philosoph - التى كان يديرها كورنيليس فان إنجيلن Cornelis Van Engelen صديق شتتسترا - للفتيات مبادئ اللقريحة والفضيلة الموجودة

فى مقدمتها بأن الرسائل التى كتبتها المسكينة الجاهلة تسوتجه جبرانتس Zoetje Gerbrants كانت حقيقية، وجعل موقع أحداث الرواية فى بلاط الملك ولیم الثالث، حيث تصرفت القساء الفاضلة بطريقة سليمة ولكنها ناجحة مثل بطلة رومانس بطولية.

(٢٢) - "Het zedekundig verhael" in *Nieuwe Bydragen tot de Opbouw der Vaderlandsche Letterkunde*, 2 (1766)

حيث يتم تعريفها بأنها تقديم أصيل وموجز لحدث متخيل، لتحسين أخلاق الناس المكتوبة لهم أو انتقاد حماقاتهم\* (٥) الترجمة الحرفية للمصطلح هى "المحتجون" أو "المنشقون" أو "الخوارج" ويطلق على الأرمينيوسيين الأرمينيوسيين الهولنديين الذين انضموا عام ١٦١٠ على الكاثوليكية المتشددة؛ لذلك فضلنا أن نترجم هذا المصطلح بالأرمينيوسيين، نسبة إلى عالم اللاهوت الهولندى البروتستانى يعقوبوس أرمينيوس Jacobus Arminius (١٥٦٠ - ١٦٠٩)، والمحتج أو الأرمينيوسى هو أحد أتباع الاحتجاج الأرمينيوسى عام ١٦١٠، ويدل المصطلح على الإيمان بالمبادئ المسيحية البروتستانتية التى نشرت عام ١٦١٠ لأرمينيوس وترفض القدر المسبق المطلق أو التسيير Predestination وتصر على أن سبغة الله تقترن بالإرادة الحرة للإنسان، ويطلق على هذا المذهب اسم الاحتجاج الأرمينيوسى Armenian Remonstrance أو الأرمينيوسية Arminianism. (المترجم)

Boheemen, "Reception". (٢٣)

De Denker, 2 (1765); 6 (1768). (٢٤)

عند ريتشاردسون وفيلدنج<sup>(٢٥)</sup>. كما أن مجلة دى لاونتر تسوكر *De Onderzoeker* - التى كان يكتبها أ. ي. ف. فان ديلن A. J. W. Van Dielen الذى ربما كان ينتمى لحلقة فان جوينس<sup>(٢٦)</sup> - خصصت عدداً كاملاً عام ١٧٧١ (رقم ١٥٤) لقراءة الروايات وكتابتها، ويميز فان ديلن بين عدة أنواع بدقة، ويمكننا أن نقرأ العلاقات الغرامية لفارس متجول أو حسناء من بنات الهوى من أجل التسلية دون أدنى مجهود من قبل الذهن، ولا تمتع المغامرات المستحيلة للأبطال والبطلات أنصاف الآلهة إلا من كانوا تحت السادسة عشرة من العمر. هذه روايات بمعنى الكلمة، إلا أن أعمال فيلدنج وخاصة أعمال ريتشاردسون تقتصر لهذه المغامرات السحرية المبالغ فيها، ويمكننا أن نطلق عليها اسم "مغامرات حياة متخيلة" تحتوى على قصص أكثر اعتدالاً ورشاداً. ويتم استغلال الرغبة فى قراءة هذه الروايات استغلالاً جميلاً "فى التعريف بمبادئ الدين بطريقة ممتعة وذكية". ثم يقدم المؤلف دفاعاً خاصاً عن شخصية جرانديسون:

عندما تشرع فى ضرب مثال يحتذى به، ألا يجب عليك أن تجعل هذا المثال كاملاً بقدر ما تستطيع؟... أعترف أنك لا تجد مثل هؤلاء البشر، ولكننى لا أرى أنه من المستحيل إيجاد مثل هذا الإنسان؛ لأن كونه أن مثل هذه الشخصية مستحيلة تماماً سيحتوى على عنصر تناقض ضد خصائص الطبيعة البشرية.

مثل هذا التصريح يضع فان ديلن فى زمرة الذين آمنوا بفكرة محاكاة الطبيعة المثالية وكانت تكتسب مساندة مطردة من بعض النقاد الهولنديين فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. ختم فان ديلن مقالته بتكرار تفضيل فان جوينس للحكاية الأخلاقية القصيرة على غرار مرمونتل بصفتها الطريقة المثلى "لتعليم للنساء بطريقة ممتعة، وبالتالي قوية".

أعلن فان ديلن فى أحد الهوامش عن الظهور الوشيك لترجمة هولندية لرواية سوفى فون لاروش Sophie Von La Roshe تاريخ فتيات شتيرنهايم *Geschichte Des Fräuleins von Sternheim* (التي تنسب لفيلاند رغم ذلك)، الأمر الذى يدل على اهتمام

طاع بالرواية الأخلاقية الألمانية في أعقاب شهرة ريتشاردسون. ألبت الدوريات التي تقدم عروضاً وتحليلاً للكتب في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر اهتماماً تقديرياً بالترجمات الهولندية لهذه الأعمال الألمانية. وفي أوائل ثمانينيات القرن الثامن عشر، بدأت آلام فرتر Werter لجوته (التي تلي روايتي الرحلة الانطباعية *Sentimental Journey* وترسمت لـ *Tristram Shandy* لسترن Stern) في التأثير في الفكر النقدي الهولندي، وتزايد هذا التأثير فيما بعد.

بالنسبة للرواية الهولندية، حدث الاعتطاف الكبير أخيراً عام ١٧٨٢، مع نشر رواية تاريخ سارة بورجرهارت *De Historie van Sara Burgerhart* للروائيتين بتجه فولف Betge Wolff وأجه ديكن Aagje Deken، وكما حدث في ألمانيا، نجد هنا أخيراً رواية قومية أصيلة كما تصفها الكاتبان بفخر في مقدمتهما الطويلة، وهي "رواية مصممة لتتناول نزوة الحياة العائلية. تصور شخصيات هولندية، أناس تجدهم حقاً في أرض آبائنا"<sup>(٢٧)</sup>، وعلى خلاف معظم الروايات المنشورة في ذلك الوقت كانت هذه الرواية "غير مترجمة" *Niet vertaalt* كما تعلن صفحة الغلاف صراحة. وبالرغم من وجود مصطلح "تاريخ" وعبرة "محررة بواسطة" *uitgegeven door* في العنوان فإنه لم تكن هناك محاولة في المقدمة لإخفاء اختلاق القصة، كما لم تزعم الكاتبان كذباً أنهما محررتان، فهما في الواقع يستغلان الفرصة في تقديم تعليق تأويلي على الشخصيات، ذلك التعليق الذي لم يستطيعا أن يقدماه داخل النص نفسه، حيث إنها رواية رسائل *epistolary novel* تحذو حذو أسلوب ريتشاردسون (إلا أن روح هذا الأسلوب أكثر شبيهاً بأسلوب فيلدنج)<sup>(٢٨)</sup>. ويمثل هدف هاتين الكتبتين الأخلاقي في تعليم الفتيات أسرار السعادة العائلية، أي الزوجية في مقابل مخاطر العلاقات التي تتم خارج الزواج. وبالرغم من إعجابهما برواية كلاريسا فإنهما يحرصان على

"Een Roman, die Berekent is voor de Meridiaan des Huyselyken levens. Wy (٢٧) schilderen u Nederlandsche karakters menschen, die men in ons Vaderland werkelyk vindt".

(٢٨) في مقدمة رواية لاحقة كتبت فولف: "ما تكتسبه كلاريسا من ثراء وتأليف ربما يكون له نظير في رسوم جوتز بما لا يقل من فن ومعرفة بالبشر"



تأكيد الطابع المحلى لروايتيهما فى تصويرها لعالم يسهل التعرف عليه، حيث "يظل كل شىء فى إطار الطبيعى بدون "كلاريسا مقدسة" أو شخصية مثل لفليس Lovelace لا يمكن وجودها إلا "فى عالم الخيال".

فى الوقت الذى كتبت فيه فولف وديكن روايتيهما الأولى ونشرها، ظهرت مناظرة حول الموجة الجديدة العاطفية المفرطة الستيرنية [نسبة إلى ستيرن]. فعام ١٧٨٣ نشر رجنفيس فايت Rignvis Feith رواية جوليا Julia التى وصفها بأنها مشهد بسيط لقلابين رقيقين متيمين ببعضهما صدقاً، وخالية من الأحداث الفاحشة والصدف غير المتوقع، وفيها "أنادى بحب يعيش على الفضيلة"<sup>(٢٩)</sup>. وأدت هذه الرواية إلى إثارة مناظرة بينه وبين فيلم إميرى Willem Emmery بارون بربونشر Baron De Perponcher الذى اعترض على الطريقة السامية التى تم بها تقديم الحب فى الرواية، حيث إن هذه الطريقة ستمسبب مرضاً خطيراً فى النفس يهدد بزعزعة نظام المجتمع ككل، ويرى إميرى أن مثل هذه الكتابة مختلفة تماماً عن "الرواية العاطفية الحقيقية [التي] تعدّ إشراقة للنفس وهى دافئة وحانية وواضحة وهادئة، فهى تغذى الثمار الصحية وتقويها وتنتجها"<sup>(٣٠)</sup>. وعرف فايت بدوره الكتابات المفرطة فى العاطفية بأنها تلك الكتابات التى "يتم فيها التعبير عن المدركات الخاصة بأسلوب يخاطب القلب والخيال أكثر من الذهن بطريقة تنقل هذه المدركات لنفس القارئ وتخلق فيها مشاعر رقيقة مماثلة"<sup>(٣١)</sup>، وتصف عواطف الشخصيات، وليس أحداث حياتهم، ولكن هذه العواطف يمكن أن تتراوح من العواطف النبيلة إلى العواطف الإجرامية، ومن العواطف السعيدة إلى العواطف الحزينة، وتم اتخاذ رواية الرحلة الإطباعية لستيرن إطاراً مرجعياً، وحاول كل خصم بطريقته التأكيد على الإمكانات الأخلاقية للعاطفية المسرفة، وكذلك أخطار هذه العاطفية، وأظهر كل خصم نفسه حساساً للاتجاه الجديد، بالرغم من أن كليهما تجاهل فكاهة ستيرن تماماً. وفى أثناء ذلك كانت فولف وديكن مازالتا متمسكتين بنزعتهما الأخلاقية العقلانية المستتيرة، وأدرجتا فى روايتيهما الثانية حياة فيلم Willem Leevend حلقة سرية

Reprint ed. Het Spectrum (Utrecht, 1981). (٢٩)

Van den Toorn, "Sentimentaliteit". (٣٠)

نفس المصدر. (٣١)

طويلة تظهر الآثار السينة للعاطفية المسرفة على فتاه تدعى لوتجه رولن Lotje Roulin - لمثال توجيهي لأي شخص يميل للمشاعر المبالغ فيها" (٨)، وكان ذلك بمثابة احتجاج على "استبداد الحس الأخلاقي الضعيف"، على حد قولهما في مقدمة المجلد الخامس.

ولكن كان هناك اختلاف أكثر جوهرية من الوجهة النظرية بين فولف (ويدين) وفايت يتمثل في موقفهما من محاكاة الطبيعة. أراد فايت أن يبتكر صوراً ذات طبيعة مثالية، من خلال دمج العناصر الموجودة واستقاء قلبه وتجنب الخاص عند تمثيل الأزمنة والأماكن، بالرغم من أنه أقر بأنه إذا أراد المرء أن يكتب لجمهور معين ويعكس أخلاقهم وعاداتهم (ويذكر سارة بورجهارت)، لا يمكنه تجنب وصف الخاص<sup>(٣٧)</sup>. أما الكاتبان فكان مقصدهما إظهار العالم كما هو فعلاً من خلال تصويره بطريقة مفعمة بالحياة ومبهرمة ومؤثرة عاطفياً، كما شرحا طريقتهما في مقدمة الرواية الأخيرة (كورنيليا فلتشوت Cornelia Wildschut)، ومن خلال الالتزام بـ"طابع [الأمة] الخاص المميز" على حد قول فولف في مقدمة أخرى<sup>(٣٨)</sup>.

يمكننا أن نتبين الانقسام نفسه في الرأي في استقبال آلام فرتر لجوته ونقدنا. فلقد تم تجاهل الالتباس الأساسي للرواية، وحذرت الدوريات السبارة في الأساس من أخطار شخصية فرتر، خاصة على النشاء (الذين كانوا يعيرون عن إعجابهم في التقلبات الأدبية في ذلك الوقت)<sup>(٣٩)</sup>، ولكن كانت هناك نبرة جديدة في الصوت تم التعبير عنها في مقدمة طبعه هولندية منقحه عام ١٧٩٣، وتم حديثاً اكتشاف شخصية كاتب هذه المقدمة مجهول الاسم بأنه يوهانس لوبلينك Johannes Lublink وقال هذا الكاتب لا يجب الحكم على تصوير الذات الداخلية للشخصية الأساسية على أي أساس أخلاقي، فهذا التصوير غاية في حد ذاته، ويقدم تحليلاً نفسياً في شكل قصة، وربما تأثر الكاتب في ذلك بالأفكار الألمانية، وظل صوتاً منعزلاً لفترة لا بأس بها من الزمن، ماعدا حجة مماثلة طورها بيتروس نيوفلاند Petrus Nieuwland الذي أُنكر أن تكون رواية مثل توم جونز نموذجاً لسلوك كثيرين، فالروايات توضح ببساطة "كيف يمكن للطبيعة البشرية أن تعمل في بعض الأشخاص وبعض الظروف"، وإذا قلنا مثل

Feith, *Ideaal*, Buijnster's "Inleiding". Van den Berg, "Burgerhart". (٢٢)

De Cevaaren van de Laster (The Hague, 1791). (٢٣)

Kloek, Werther, *passim*; Kloek, "Lublink". (٢٤)

هذه الشخصيات فلا يحق لنا إلا أن نلوم أنفسنا على هذه النتائج، لا أن نلوم الرواية محل النظر<sup>(٣٥)</sup>.

شهدت أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر رفضاً للعاطفية المفرطة ورجوعاً للأخلاق المسيحية المستتيرة الأسبق، مع طبعات معادة من ترجمة شتشترا لرواية كلاريسا (١٧٩٧ - ١٨٠٢) ورواية جرانديسون (١٧٩٧ - ١٨٠٢) وأضاف لوبلنك للرواية الثانية مقدمة، ولكنها مقدمة أكثر تقليديه هذه المرة<sup>(٣٦)</sup>. وخلق تأثير وولتر سكوت Walter Scott بواعث وأفكاراً جديدة، ولكننا بحلول هذه الفترة سنتحول إلى القرن التاسع عشر.

وهكذا يمكننا أن نختم قولنا بأن الهولنديين تأثروا، نتيجة لانفتاح ثقافتهم، أولاً بالرواية الفرنسية، ثم بالرواية الإنجليزية، وأخيراً بالرواية الألمانية وما صاحبها من تنظير، وفي أثناء تطوير فكرهم المحلي ظلوا على صلة وثيقة بالتيارات الأوروبية.

Neiuiwand, "Gevoeligheid". (٣٥)

Kloek, "Lublink". (٣٦)



## التاريخ (كتابة التاريخ)

مايكل باريدون Michel Baridon

لم يكن أحد من المؤرخين الإنجليز في زمن استرداد الملكية يتبأ أن بعد قرن واحد سيملك أحد خلفائه الجراة الكافية ليعلم أن " التاريخ أكثر أنواع الكتابة نبوغاً". وما كان لأحد أن يتوقع أن تصبح بريطانيا " أمة تاريخية " حسب وصف هيوم Hume، بل كان الأرجح أن تكون فرنسا أو إيطاليا بما فيهما من أعضاء جماعة "الأوراتوريا" \* وأتباع بنديكت \*\* وجماعة الجناسينية \*\*\* أقرب إلى التميز في هذا المجال، كما كانت إنجلترا وغيرها من الدول الأوروبية تفضل الكتابة المسرحية على كل أنواع الكتابة، ولم يكن باعة الكتب قد أوجدوا الظروف التي جعلت التاريخ في المكانة التي هو عليها الآن، أى واحداً من الأجناس الأدبية القليلة التي تضمن مساحة على رفوف مكتبات محطات القطارات، فالمؤرخ في عصر عودة الملكية، شأنه شأن كثير من المؤرخين قبله وبعده، لم يكن تخمينه بشأن المستقبل في محله، أى أنه لم يستطع أن يحرر نفسه من حاضره.

كان مؤرخ العصور القديمة في إنجلترا في القرن السابع عشر يكتب عن أحداث بعيدة منسية، وربما أقدم أحد الساسة، في استحياء، على رواية أحداث قصة حياته والزمن الذي عاش فيه، كان الذي يجمع الاثنين هو حب الماضي والنزعة البحثية لديهما وانشغالهما بالوثائق. لكن المجتمع لم يعتبر أنهما ينتميان لمجال واحد من مجالات الحياة. كما أن كلا منهما كان ولاؤه لميدان يختلف عن الآخر. كان مؤرخو الملك هم الأعلى مكانة بين المهتمين

---

\* جماعة الأوراتوريا Oratorina جماعة للخطابة تابعة للقسيس فيليب نيري P. Neri تأسست في روما عام ١٥٧٥، وتتألف من مجموعات من القساوسة العلمانيين يلتزمون بالطاعة دون حلف يمين. (المترجم)

\*\* Bendictine أتباع القديس بنديكت قوم من النساك تفرغوا للبحث والعبادة. (المترجم)

\*\*\* Jansenism هي منظومة عقائدية قائمة على الجبرية الأخلاقية كان لها أنصار من فرق إصلاحية مختلفة في القرنين السابع عشر والثامن عشر من بين كهنة الكاثوليكية اللرومانية، وكان بينهم عدد من العلماء والباحثين. (المترجم)

بالتاريخ في فرنسا وإنجلترا، تلقى راسين Racine هذا اللقب بوصفه "نعمة من الله" رغم علمه بأنه أقرب انتماء إلى مجال الأدب (مثل درايدن Dryden)، وكان يرى في هذا المنصب مكانة اجتماعية لا فكرية، وربما تقبل راسين تعريف بير لوموين Pere Le Moyne بأن التاريخ "سرد مستمر للأحداث العظام المرتبطة بشئون الدولة" يكتب بصدق وبلاغة وحكمة "من أجل" توجيه المواطنين العاديين والأمراء ونفع المجتمع المدني<sup>(١)</sup>.

ويرجع بوسوى Bossuet لهذا التعريف في خطاب إلى مجرل دوفان Mgrle Dauphin الذى يفتتح به كتابه موجز تاريخ العالم *Abrege de L' Historire Universelle*. يرى بوسوى أن الدين والدولة هما "القطبان اللذان تتور حولهما كل شئون البشر" والتشابه بين هذين التعريفين واضح؛ فكلاهما يستخدم الوصف نفسه "عظيم"، ويؤكد على شموخ الكتابة التاريخية، ويقدم الكاتبان المؤرخ بوصفه مسئولاً حكومياً مؤتمناً على سجلات الدولة<sup>(٢)</sup>، تمنى كاكستون Caxton أن يسرد "الأعمال البطولية التى أنجزها أدنا"، ويقصد "أدنا" الشخصيات العظيمة فى الدولة وفى الكنيسة، وكان عامة الناس يعتقدون أن الماضى ملك لمن يحكمون الدولة حتى كانت الكتب التى تحوى قصصاً شعبية تعكس افتقاراً تاماً للحس التاريخي؛ إذ تخلط بين العصور وكل أنماط الأزياء فيما تقدم من صصور، وكان هدفها إحداث انطباع بالقدم يخلق جوا لا يمكن أن نتحدث عنه دون استخدام عبارة "يحكى أن...". لم يكن ذلك حال الحوليات التى تكون فيها شئون الدولة بجدية ورقة، فاللغة التى تكتب بها تخاطب قراء متعلمين ويعكس منهج الكتابة أثر كبار مؤرخى روما، وكان ذلك هو التاريخ "الحقيقى الرصين" الذى لم تستطع كاثرين مولاند Catherine Morland أن تقرأه؛ لأنه يخصص مساحة واسعة لتزاعات البابوات والملوك، والحروب، والأوبئة فى كل صفحة، والرجال فى هذه الصفحات لا نفع منهم ولا يوجد نساء على الإطلاق<sup>(٣)</sup>. (بطبيعة الحال، كانت كاثرين تتكلم بهذه الطريقة لتحث هنرى تيلنى Henry Tilney على الدفاع عن "السيد

Gibbon, *Memoirs*. (١)

O. Ranum, *Artisans of Glory*. (٢)

(٣) تقرأ الشعر والمسرحيات وما شابه، ولا أكره الرحلات، أما التاريخ الحقيقى الرصين فلا أقرؤه Jane

Austen, *Northanger Abbey*, Ch 14.

هيويم و السيد روبرتسون Robertson. " فحتى "التاريخ الحقيقي الرصين" لم يعد على الحال الذى كان أيام دجديل Dugdale وتيلمونت Tillemont، ففى زمن كاترين مورلاند ذاع بالفعل تعبير الجمهور الجديد على يد هيويم وجيبون Gibbon. لم يظهر هذا الجمهور الجديد فجأة، فقد بدأ ظهوره فى القرن السادس عشر مع صدور أعمال مؤرخى فلورنسا العظيم: ماكياڤلى Machiavelli وجويتشردينى Guicciardini ومناقشة المثقفين لها فى كل أوروبا، إذ بينت هذه الكتب للعالم أن التاريخ يمكن أن يهتم برواية الأحداث ويبحث فى أسبابها من وجهة نظر إنسانية مدنية، وكان الأهم من ذلك لتكوين جمهور عريض هو نىوع الاهتمام بالنزاعات العامة بين طبقات الشعب كافة، التى بدأت بعد حركة الإصلاح الدينى. فقد توجه الاهتمام إلى موضوعات مثل: تاريخ البابوية القديم، وطبيعة المعجزات بعد القرن الثانى وسيطرة النفوذ الكنسى على الحكومة المدنية. <sup>(٤)</sup> ومن هنا نشأ لديهم مذهب تاريخى لتناول المسائل الكبرى المرتبطة بشئون الدولة، هذان العنصران؛ صدور أعمال المؤرخين وشيوع الاهتمام بالنزاعات العامة بعد حركة الإصلاح، أحدثا طريقة جديدة للنظر إلى التاريخ بوصفه قوة مازالت تؤثر فى الحاضر، كما أكدا على النتائج السياسية للعوامل الدينية، وتلاقا فى كتب مهمة مثل كتابى فرانكو - جاليا Franco-Gallia الذى كتبه هوتمان Hotman وأوشينا Oceana الذى كتبه هارنجتون Harrington.

وفى الوقت نفسه، تجمعت فى الدول البروتستانتية رائدة جهود الأرمن وأتباع المذهب المشيخى <sup>(٥)</sup> الذين تحولوا إلى المذهب التحررى، حتى استطاعوا أن يحرروا الأنظمة التى حكمها أتباع كالڤن Calvin بأيد من حديد. فى كل من هولندا وإنجلترا، على سبيل المثال، أدى تطور تجارة الكتب وانتشار التعليم العام إلى التعديل التدريجى فى صورة المؤرخين حتى صار ينظر إليهم بوصفهم فلاسفة عمليين تأثير آراؤهم فى السياسة والاقتصاد والأخلاق أسئلة تحوز اهتمام عموم القراء، ولو لم يكن الأمر كذلك لما ترجمت أعمال جروتيس Grotius

(٤) R. Snoeks. *L'Argument de tradition dans la controverse eucharistique entre Catholiques et Reformes francais au XVII siecle* (Gembloux, 1961).

(٥) المشيخانية أو Presbyterianism نظام يدير شئون الكنيسة فيه شيوخ منتخبون يتمتعون جميعا بمنزلة متساوية، وجميعهم من البروتستانت أصحاب الأعمال وكبار الحرفيين. (المترجم).

وبفندروف Pufendorf مرات عديدة، وحتى هارنجتون، الذى أهمل واضطهد فى زمانه، أخذ مكانته فى القرن الثامن عشر حتى أن السياسيين من مدرسة بولنجبروك Bolingbroke الذين استحقوا وصف أتباع هارنجتون الجدد،<sup>(٥)</sup> الذى أطلقه عليهم جيه. جى. أ. بوكوك J.G. A. Pocock قد استمدوا من كتاب "أوشينا" أغلب أفكارهم المتعلقة "بالتوازن القديم" والنمط المخلط؛ إذ جعل المؤرخ موضوع دراساته أقرب إلى عامة الناس وتخلى عن ارتباطه بنوع الكتابة الذى يوصف بأنه "التاريخ الحقيقى الرصين". وعلى سبيل المثال، كان سان إيفرمون Saint - Evremond معجباً بجروتيس لإدارته الفذة لشئون الدولة والعوامل الاقتصادية، كما كان إيفرمون على وعى تام بأن التاريخ يتغير، وبضرورة ظهور مدخل لرواية أحداث الماضى يتسم بقدر أكبر من الروح الأدبية، ولم ير أن أحداً فى بلد قام ليواجه هذا التحدى، وله فى ذلك تعليق لا يتسم بالتفاؤل؛ يقول: "ينبغى أن نفر بأن مكانة المؤرخين عندنا مازالت متدنية"، وربما كان رأيه فى مكانة كليرندن Clarendon وسير وليام تمبل Sir William Temple أسمى من ذلك، إذ كانا يغنيان الفكر ويعثان حياة جديدة فيما يرويان من التاريخ، فالسير وليام تمبل كانت له خبرة شخصية عريضة فى السياسة العليا وكليرندن كلارندر الذى كان يكتب عما جرى من أحداث مازالت فى ذاكرة قرائه بأرائه المهمة فيما أسماه "شخصية العصور" و"ضرورة" معرفة العبقريّة التى كانت سائدة عند صنع قرارات تشكل أمور الحياة".<sup>(٦)</sup>

لعبت هذه الأولويات الجديدة دوراً مهماً فى تكوين تاريخ القرن الثامن عشر؛ فما أن تبنتها مدرسة تيلمونت للثقافة الخالصة حتى تهيأت الظروف لتغيير نغمة الكتابة التاريخية وجوهاً، وكان للمذهب النيكارتي دور فى دمج الثقافة والعلم الخالص مع الاهتمامات الدنيوية، ويتضح هذا فى أعمال بايل Bayle، بعد أن مهدت تيلمونت الطريق، فرغم أنه أقر، مرات عديدة، بإيمانه التام بالنصوص المقدسة، حرص دائماً على جمع الوثائق وغربلتها واختبارها كما لو كان يطبق دروس رسالة فى المنهج Discourse on Method على كتابة التاريخ،

<sup>(٥)</sup> Pocock, *The Machiavellian Moment and his Machiavelli, Harington and English political ideologies in the eighteenth century* 'in *Politics, Language and Time*.

Clarendon, *History of My own Time*, Introduction.

<sup>(٦)</sup>



وكان يتعامل مع الوثائق التاريخية بالحذر الذي أوصى به ديكرت الذي كان يشبه نفسه برجل "يسير وحيداً في الظلام". وقد تتبع بايل خطوات ديكرت فلم يكن يكتفى بفحص الوثيقة، بل كان يتأمل جوهر العام وارتباطها " بشخصية عصرها ". وفي الوقت نفسه ساهم منهجه المادى فى تناول التاريخ، والنبرة التى استخدمها فى معجمه المعجم التاريخى النقدى *Dictionnaire Historique et Critique* فى سد الفجوات بين الحوايلات البحثية والعلمية والسجلات الشخصية.

لقد قبل الكثير عن رؤية بايل للمذهب الديكرتى، لكن المؤرخ ليس فيلسوفاً، فبعد أن صرح بايل بأثر المنهج الديكرتى فى استخدامه للأدلة الوثائقية، نجد أنه استعان بالإمكانات التى تتيحها مدرسة بيكون Bacon إذ تقرض استخدام الحقائق الملموسة والملاحظة الدقيقة. ولم يكن هولاند Holland بعيداً عما جرى فى إنجلترا، فكثير من أصدقائه كان ينتمى للمدرسة التجريبية التى كان لوك Locke قد بدأ فى الدعوة إليها بنشر مخطوطاته فى دائرة لوكليرك ليمبورك Le Clerc- Limbroch. يكفى أن نقارن بين أسلوبه وأسلوب تيلمونت حتى ندرك قدر تأثير بيكون فى نسيج ما كتبه من نثر.

وينتمى الرجلان إلى الجيل نفسه، لأن بايل كان أصغر بعشر سنوات، ولكن ما يفصل بينهما كان المسافة بين هولندا وفرنسا والفرق بين عصر التنوير وعصر سبقه ذى نظرة أكثر تقليدية، يصف تيلمونت كتابه تاريخ الأباطرة *Histoire des Empereurs* بأنه " كنسى تماماً " ويضيف فى الخطاب الذى يرد فيه هذا الوصف أنه يبدل قصارى جهده حتى " يجنب كتابه أى نغمة دنيوية ". <sup>(٧)</sup> ويفسر ذلك تشابه أسلوبه مع أسلوب فيليب دى شامبى Philippe de Champaigne الرصين، ويمثل هذا الكتاب النموذج الأمثل للروح الجنسية التى تتميز بالتوازن الجاد والإيجاز والمباشرة، وليس هذا مفهوم بايل للسرد التاريخى؛ إذ يمتدح بايل سوتونيس Suetonius فى معجمه؛ لأنه لم يكتف بجمع " الوثائق المتعلقة بالحروب والشئون

العامّة " فجمع " أنشطة الملك وما يحب.. وما يكره ونزواته وعاداته وطعامه "،<sup>(٨)</sup> وقد أكتسبت هذه الأشياء أسلوب سوتونيس حيوية تتعارض بشكل صريح مع أسلوب تيلمونت.

وما أن وضع بايل مفهومًا جديدًا للكتابة التاريخية حتى اتضح أن معجمه وكتابته *Pensee Sur La Comete* صارا أداتين فعاليتين للاستكشاف الفكري. ولم يضع فونتنيل Fontenelle وقتًا في تقدير الإمكانات التي تتيحها هذه الطريقة في كتابة التاريخ لفلاسفة عصر التنوير الذين تصفهم الموسوعة الفرنسية " بالباحثين عن الأسباب والعلل ". وقد ولد فونتنيل وتعلم في مدينة روان Rouen التي كان يسودها فكر كالفن، والتي كانت على علاقات تجارية واسعة مع إنجلترا حتى بعد إلغاء "مرسوم نانت" Nantes.<sup>(٩)</sup> وقد تمكن من التوفيق بين النقد الديكارتي للوثائق، والمذهب التجريبي مع فهم عملي للشئون الإنسانية، وبعد كتابه عن التاريخ *Sur l' Histoire* إعلاناً مهد الطريق لما سيكون التأريخ عليه عند فولتير Voltaire ومونتسكيو Montesquieu؛ أي جنس أدبي يجتنب اهتمام قاعدة شعبية متزايدة برؤية متسقة وشاملة للماضي، وقد شرح مفهومه للتاريخ في فقرة أثرت تأثيراً كبيراً على فلاسفة التنوير، ويؤكد فونتنيل فيها أن مهمة المؤرخ هي التركيز على شخصية من يكتب عنهم ودوافعهم. أما تاسيتوس Tacitus؛ الذي عاش في " عصر مذهب مستتير " فقد بين أن الأحداث يمكن تفسيرها عن طريق تحليل نفسية صنّاع التاريخ، وقد قام فونتنيل بالمقارنة بين تاسيتوس وديكارت في هذه النقطة إذ يعتبرهما " بناء النظام ". فالفيلسوف والمؤرخ يواجهان عددًا من " النتائج " عليهم أن يربطوها بمسببات حتى ينشئوا كلا متناغما. فإذا نجح في ذلك استطاع أن يرسم نظاما يحدد لكل حدث سببًا، وتربط بين هذه الأسباب والطبيعة الإنسانية.<sup>(١٠)</sup> وقد استعان فونتنيل، في طرحه لأرائه عن التاريخ، بمفهوم صار محوريا

(٨) *Dictionnaire Historique et critique*, Art. Suetone.

(٩) مرسوم أصدره هنري الرابع ملك فرنسا ١٥٩٨ البروتستانتى تحت إلحاح زوجته وكرادلة الكنيسة الكاثوليكية الرئيسية، ألغى لويس الرابع عشر المرسوم ١٦٨٥، قضيت مذابح واعتداءات على جماعات اليهود ووفر منهم من استطاع إلى إنجلترا وهولندا ثم المستعمرات، وكانوا من الحرفيين والصناع المهرة في تقدم الصناعة.

(١٠) *Sur l' Histoire*.

لمؤرخى القرن الثامن عشر وهو " مفهوم الارتباط " الذى يستخدمه فى تعامله مع ما يسميه " الأشياء الصغيرة "؛ فقد كانت نصيحته للمؤرخين أن يجدوا الأصل الصغير للأشياء الكبيرة باستخدام التفاصيل المتعلقة بالعادات وقواعد السلوك، وكان يرى أن الأشياء الصغيرة يمكن أن توصل إلى "الارتباط الطبيعى الخفى" الذى يمثل سداة التاريخ ولحمته. <sup>(١٠)</sup> فهذه الأشياء وحدها هى التى يمكن أن تعيد الماضى للحياة وأكثر، إذ يمكن بها ربط العناصر التى كان يظن أنها غير ذات صلة، وبهذا نصل إلى مسببات الأحداث، ولا يمكن أن تنشئ الأشياء الصغيرة ارتباطات مثمرة إلا أن يحرر المؤرخ الوثائق من الزوائد التى خلفتها سذاجة الناس فى تصديق ما يقال لهم، ولا يمكن أن يفعل ذلك دون علم كامل بالطبيعة الإنسانية فهى التى تقدم أساس النظام الذى ترتبط فيه أفعال البشر بأسباب يمكن للفيلسوف اكتشافها. لقد كان تاسيتوس " ديكارت التاريخ " لأنه تتبع أسباب الأحداث وربطها بطبائع البشر.

أتيح للمؤرخ أن يتعلم من أفضل المصادر - عصر لويس الرابع عشر لديه من العلم ما كان فى عصر أغسطس - يتمكن من مقارنة للتغيرات التى جرت على الطبيعة الإنسانية بسبب ما حولها من ظروف محلية. وكان قادراً على التمييز والربط بين دوافع الأمراء وردود أفعال العبيد. فإذا قلنا إنه من المستبعد أن يكون كونستانتين Constantine قاتل بريسكوس Priscus؛ لأنه كان مسيحياً طيباً، لكان هذا مرضياً لتيلمونت، ولكنه لن يكون بحال مقبولاً لدى مؤرخ حديث، لقد تعلم راسين Racine من تاسيتوس ما تعلمه فونتنيل بدوره منهما: تسكن الغيرة قلب إمبراطور عجوز سواء كان مسيحياً أو وثنياً.

أدى هذا حتماً إلى طريقة جديدة فى فهم السرد التاريخى، فلم يعد التركيز على "شموخ التاريخ، بل على الأشياء الصغيرة". وحتى المفردات التى طالما أثارت فى القراء مشاعر الإكبار والتوقير صارت سبباً للتندر والسخرية التى تعمل الحص النقدى لدى القراء، وتدفعمهم لاستخلاص دروس عملية من أحداث الماضى، وبهذا استطاع التاريخ أن يخلص نفسه من حبات عتيقة كانت تكبله، حتى صار جزءاً من الثقافة العامة للناس تسهم فى زيادة ثروة الأمة

ومكانتها. وافق هذا الأمر هوى أدياء تلك الفترة التى كان التعليم ينتشر فيها بسرعة كبيرة. حتى أن أعظم كتّاب فرنسا تحولوا لكتابة التاريخ كوسيلة للتعبير عن آرائهم وللمساهمة فى تكوين إطار فكرى جديد.

بينما كان نظراؤهم الإنجليز منهمكين فى مناقشاتهم السياسية المتعلقة " بالثورة المجيدة" (لذلك كان لبوب Pope وفيلندج آراء متعارضة حول مصداقية المؤرخين) <sup>(١١)</sup>، كان الفرنسيون يرون أن أفكارهم ستكتسب قوة بإعادة النظر فى ماضيهم، فهناك مساحة مشتركة واسعة بين كتابى رسائل إنجليزية *Lettres Anglaises* وتاريخ تشارل الثاى عشر *Histoire de Charles XII* وبين كتابى رسائل فارسية *Lettre Persanes* وتأملات *Considerations*، ولكن من غير المقبول تاريخياً اعتبار المنحنى الساخر لأعمال مهمة كهذه سببا فى إضعاف طاقات الاستثارة الفكرية فيها، فبدون تلك الكتب لما استطاع عصر التنوير تحقيق الكثير من الإنجازات فى مجال علم الإنسان.

وحتى يمكننا تقدير حجم التغيرات التى نتجت عن إعادة النظر فى موضوع التاريخ وأهدافه نقدم مقارنة بين بوسوى ومونتسكيو، وسيغينا هذا عن مناقشة طويلة، ويتعامل النصان التاليان مع التاريخ الرومانى القديم.

**بوسوى:**

إنهم يطعمون ماشيتهم ويحرثون الأرض ويحرمون أنفسهم من كل شىء إلا الأساسيات الضرورية، ويعيشون فى زهد وكد، وتلك هى حياتهم، وهكذا كانوا يعملون أهليهم، وعلى الحياة نفسها كانوا يربون أبناءهم. لقد صدق ليفى Livy عندما قال إن ما من أمة أجلت صفات الاقتصاد والفقاعة والفقر لزمان أطول من هذه الأمة.

### مونتسكيو:

ينبغي ألا نبني انطباعنا عن مدينة روما في نشأتها الأولى على شكل المدينة القائمة في وقتنا الحاضر، مالم نضع في اعتبارنا شكل مدن التتار التي كانت تبني لتخزين الغنائم، والماشية والفاكهة والخضروات وضمائم توافرها، فالأسماء القديمة لهذه الأماكن الرئيسية في روما ترتبط بهذا الاستخدام نفسه.

بينما يتكلم بوسوى عن الرومان كأنهم أبناء عصره، ويختتم وصفه لهم بإشارة إلى ليفي، كان مونتسكيو يوسع منظور التاريخ على نحو كبير، فلا بد لقارئه أن يكون قد رأى عددًا من المدن حتى يمكنه تصور شكل روما القديمة، ويلزمه أن يكون قد قرأ عن شبه جزيرة القرم (\*) لكي يتشكل حسه التاريخي بالحس الجغرافي، كما ينبغي عليه أن يتذكر أسماء المواقع الجغرافية لروما القديمة حتى يربطها بظروف الحياة في زمنها، فإن مصطلحات مثل "تخزين" و"تأمين" تعطى انطباعًا ماديًا عن الجو الذي لا بد أنه كان سائدًا في مدينة كانت في حالة صراع دائم من أجل البقاء. رغم المقارنة الموجزة بين النصين، نستطيع أن نخلص إلى أن النص الثاني يستخدم مفردات مألوفة وأكثر تخصصًا، وأن الجمل فيه لا تتدفق في شموخ كتاب تاريخ العالم. فوصف مونتسكيو لروما لا يرمى إلى تهذيب قارئه أخلاقيًا، بل تعليمه. وإن إيجازه الصارم أقرب إلى عمارة بالاديو (\*\*) Palladio بينما تحمل كتابة بوسوى عالية الصوت السمات الكاملة لعصر الباروك (\*\*\*).

(\*) شبه جزيرة في البحر الأسود جنوب أوكرانيا. (المترجم)

(\*\*) معماري إيطالي (١٥٠٨ - ١٥٨٠) Andrea Palladio

(\*\*\*) عصر يتميز بقلعة زخرفة معماره وغرايتها أحيانًا، واصطفاء الأشكال المنحرفة والمثوية، كذلك يتميز بالتعقيد والصيغ الغريبة في الأدب.

لم يزل أى من الأسلوبين إعجاب فولتير، الذى أنتج أعمالاً حققت من الذبوع ما يلزمنا : بفحص كل عمل على حدة، حتى نترك سر نجاحها الكبير، ومن المناسب أن نبداً بنقد فولتير لمونتسكيو. فى خطابه إلى تيريو Thieriot فى نوفمبر عام (١٧٣٤)، يصف كتاب التأملات بأنه " قائمة محتويات رائعة مكتوبة بالأسلوب الرومانى "، كما يعيب على "روح القوانين" ارتباك بنيته، بل إنه يعبر عن الأسى " للتصنع الواضح " الذى جعل مونتسكيو " يكتب فصولاً لا تزيد عن ثلاثة أسطر أو أربعة "، ويتهم فولتير على تلك الفصول، وفى موضع آخر يصف مونتسكيو بأنه " ميشيل دو مونتان Michel de Montaigne التشريع"، وكان " روح القوانين" كان من مسببات الارتباك الغريب للكتابة النثرية فى القرن السادس عشر ".

كان فولتير يهاجم أثر بلاديو فى أسلوب مونتسكيو. كانت موجة بالاديو قد سادت إنجلترا فى عشرينيات القرن الثامن عشر فصنعت شهرة بوب وبيرلنجتون Burlington و كنت Kent، وأسهمت هذه الموجة إسهاماً كبيراً فى تطوير شكل الحدائق الإنجليزية بما لا يتعارض مع لمسة الآثار القوطية، فكان الأسلوب المعمارى المفضل مزيجا من بلاديو وإينجو جونز (\*). Inigo Jones. وكغيرة من الأساليب، عزز هذا الأسلوب قيماً لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية. فقد قصد إلى الرصانة وإلى تناغم النسب الهندسية، وينطوى كذلك على نفى للمؤثرات البصرية للباروك بغرض البحث عن الصورة الحقيقية لروما القديمة التى تختفى تحت قناع روما الحديثة، كان أتباع بلاديو يرون أن التناسق يحقق ما لا يستطيع الجمال أن يحققه دائماً، وصار العقل " أرقى حس لدينا "، وهى عبارة ذكرها مونتسكيو فى " دعاء إلى ربات الإبداع "، الذى يبدأ به الجزء الثانى من روح القوانين.

لم يكن فولتير يطبق النموذج الرومانى، فقد كان أكثر براجماتية وأشد التصاقاً بالأشكال الأدبية التى تحوذ على إعجاب قاعدة شعبية أكبر. مع ذلك لم يقل إعجابه بعصر لويس الرابع عشر، كما التزم بالنمط الكلاسيكى الجديد فيما كتب من مسرحيات مأساوية، بل لقد نظم ملحمة، وكان ملتزماً فى كل هذه الأعمال بتصنيف الأجناس الأدبية التزاماً صارماً.

ومما يدعو للدهشة أن ينسب مونتسكيو إلى ديكرت بينما ينسب فولتير إلى نيوتن، فى حين أن أعمالهما تشير إلى العكس؛ فتمسك فولتير بالنماذج الكلاسيكية الجديدة واضع فى أغلب أعماله، بينما يبدو مونتسكيو مستوعبًا للمنتج الجمالى الإنجليزى الذى أبدع الشكل الجديد للحديقة الإنجليزية، على الرغم من أنه كان ينتمى " للجمعية الملكية." وأنه ألف بعض أعماله العلمية محتذًا نمط يكون بكل دقة، ولأسباب سياسية (كان مؤيدًا للتوازن القديم " للدستور المختلط"، كما استشهد بكلام هارينجتون فى فصله الشهير عن الدستور الإنجليزى) وشخصيًا (لأنه ينتمى لطبقة النبلاء) كان أكثر ميلًا إلى الرؤية الإنجليزية لأسلوب بالاديو.

وكان لفولتير رؤية مختلفة إذ كان يفضل النزوع الفكرى الغريزى على التهذيب العقلى، فصور الشخصيات ظلت لازمة عنده لفهم التاريخ؛ لأنها تمكنه من استخلاص العبر من أسباب الأحداث، ولأنه علم بالخبرة أن الإنسان العظيم يحقق الإنجازات بالالتزام والإخلاص، فقد كانت طبيعته وذوقه أقرب إلى إيداعات عصر لويس الرابع عشر، كان متمسكًا بمنهج فونتنيل تمسكًا صارمًا. فعندما كتب " كنت دائمًا على يقين أن كتابة التاريخ تستلزم ما تستلزمه كتابة المسرحية المأساوية" أو "فى أى كتاب تاريخى وفى أى مسرحية، على الكاتب أن يبدأ بمرحلة العرض ثم ينتقل إلى الأزمة المحورية ثم يصل إلى النهاية الخاتمة" <sup>(١٢)</sup> عندما كتب هذا لم يكن يقصد أن المشهد التاريخى مأساوى، بل إن العقل البشرى المزود بمعرفة دقيقة بالنوازع التى تتحكم فى الطبيعة الإنسانية يمكن أن يفرض قدرًا من النظام على التاريخ فيجعله مفهومًا ومفيدًا، ويشير هذا الجانب إلى إخلاصه لتعاليم لامستارديير La Mensardiére الذى كان يوصى كتاب المأساة أن يلتمسوا موضوعات مسرحياتهم فى الأحداث المشهورة فى التاريخ؛ لأن معرفة المشاهدين بأحداث المسرحية يمكنهم من التركيز على ترتيب الأحداث وارتباطها ببعضها وبنية المسرحية التى يتوقف عليها تميزها ". فالمهم فى التاريخ هو أن توضع الأحداث فى تسلسل منطقى يعتمد على صراعات النوازع البشرية.

إن هذا التمسك الجزئى بجماليات الكلاسيكية الجديدة لا يمنع فولتير من المزج دومًا للمصطلحات المادية الملموسة بمفردات أكثر سموًا، فهو يشق بمصطلح الأنافة ويزدرى شعور الاكتفاء والرضا، ويستمر فى شحذ همة قارنه بجملة الرشيق ذات الإيقاع الأخاذ، كما يجمع بين الوصف والتحليل والتعليق، ففى كتابه عن عصر لويس الرابع عشر، يذكر فى وصفه لفرنسا " كفاح عشرين مليون من سكانها " تصنع أيديهم " الأمتعة والقيعات ولفافات الخيوط المجدولة، والجوارب الطويلة " ولا يمنعه هذا من مدح الإبداعات الفنية العظيمة الموجودة فى قصر فرساي وغيره، كان يطمح إلى رسم لوحة شديدة الاتساع، " آلة " كالتى أبدعها الفنان روبنز Rubens. " إنما أريد أن أرسم القرن الماضى، وليس أميرًا واحدًا ، هذا ما كتبه إلى هارفى Harvey، وقد فعل ذلك بإبراز الشخصيات المهمة بين الحشود ولكنه يبت الحياة فى مجمل الصورة، وكان يرى عدم الاهتمام بالتفاصيل بوصفها "الطفيليات التى تقتل الأعمال العظيمة " ولأن "الأجيال القادمة تتجاهلها " . (١٣)

لم يكن مونتسكيو ليقبل جملة كهذه، فقد كان أكثر اهتمامًا بنظرية التاريخ من صور الرجال العظام، وكان أشد ما يسعده أن يثبت أن حدثًا ما سيقع بغض النظر عن الرجال والظروف المحيطة، ففى الفصل الحادى عشر من كتاب التأملات، كتب أن الجمهورية الرومانية كانت حتمًا ستسقط، وعلى هذا لا يهم الشخص الذى وجه إليها ضربة الموت، وكان نزوعه للأفكار العامة وللرؤية العامة للتاريخ هو ما يفسر السمة المعمارية لأسلوبه.

لم تمنع الاختلافات بين التأملات ومقال عن العادات *Essai sur les Moeurs* أن يسهما معًا فى نشأة مدرسة المؤرخين البريطانيين التى يرى جيبون Gibbon أنها تنكث بالكثير لفولتير وبالأكثر لمونتسكيو.

كتب جيبون فى واحدة من حواشيه الكثيرة وهو يناقش النتائج العامة للحروب الصليبية: " شعاع قوى من الضوء الفلسفى خرج من إسكتلندا فى زماننا هذا، وأنا بتقدير



خاص وعام أردت أسماء هيوم وروبرتسون وآدم Adam Smith. (١٤) لم يكن من طبع جيون أن يصدر أحكاماً متسلسلة، ولم يكن يفصل الذوق عن الفلسفة في حكمه على غيره من المؤرخين، وعليه فما قاله عن المدرسة الإسكتلندية يستحق الاحترام الكامل. وخير أمثلة لما نسميه اليوم النثر الفكري أتى، في رأيه، من إسكتلندا. وكان يرى أن هيوم أحكم من التعامل السلس الرشيق مع الموضوعات الصعبة. ظل هيوم وفيًا لنموذج بالاديو في أوجه كثيرة، مخلصاً لقيم القنماء سواء كان جالماً إلى مكتبه أو يتأمل حدائق لورد باثيرست Lord Baththurst في أوكل بارك، التي عرفها بوضوحه المعهود بأنها "أرض كلاسيكية حقّة". (١٥)

يقتضى البقاء في أرض كلاسيكية "رشاقة" في المفردات، وحركة طبيعية في الجمل وتناسباً وتوازناً بين الفصول في التصميم العام لعمل كبير، كل هذا حققه هيوم في كتابه تاريخ إنجلترا History of England كتبه بترتيب زمني عكسي دون أن يضع منه حص الوحدة التي تهيم على الكتاب كله. وتمثل "مكتبة الدعاة" Advactor's Library أرضاً كلاسيكية مثل ستو Stowe و أوكل بارك؛ لأن النخبة الفكرية المعروفة "بأثينا الشمال" كانت عازمة على نشر الحضارة في بلد قد يقع فريسة سهلة لتعصب كبار رجال الكنيسة "لحماس" طائفة المشيخية، وليس من مثير لقوى المرء الإبداعية أشد من مواجهة عدوين في وقت واحد. من أكبر مفارقات التاريخ الإسكتلندي أنه في الوقت الذي كان يمدن هيوم مواطنيه بوضع قائمة للمصطلحات الإسكتلندية في نهاية "تاريخه"، كان مكفرسون Macpherson ينشر البربرية في أوروبا بكتابه أوسيان Ossian، ولكن للأجناس الأدبية قوانينها، وعندما كتب مكفرسون كتابه تاريخ بريطانيا العظمى من عودة الملكية إلى جلوس جورج الأول History of Great Britain from The Restoration till the Accession of George 1 عاد إلى أسلوب أكثر تمدناً، وبالمثل تتغير القواعد التي تحكم كتابة التاريخ، وإن كان تطورها أبداً من تطور الشعر، وقد حاول هيوم وأتباعه الإسكتلنديون سميث وروبرتسون وفيرجسون

Ferguson أن يبدعوا أسلوبًا يعادل ما أبدعه مؤرخو فرنسا العظام الذين كانوا موضع احترامهم العميق، كما تشهد بذلك آراء روبرتسون فى فولتير. (١٦)

كان طموحهم مفهومًا وضروريًا؛ لأنهم لم يكونوا مجرد تلاميذ للفرنسيين؛ فقد كانوا يطبقون علومًا جديدة على دراسة التاريخ ويدرّون بالكثير للتراث التجريبي البريطانى، إذ كان التاريخ، حسب نمط بيكون Bacon يقوم على الحقائق المادية التى تشكل حياة البشر، فإن للإنتاج وتبادل الثروات مساحة كبيرة فى أية رؤية " فلسفية " للماضى. كان مانديفيل Mandeville قد أحدث ضجة بسبب هذه الحقيقة الواضحة، ولكن حان الوقت لفحص أمدًا وأشمل للعامل الاقتصادى وقد اضطلع هيوم بتقديم هذا العرض القائم على الحقائق المادية فى " تاريخه " فى نهاية الفصل الثالث والعشرين، نجده يناقش تراجع عبودية الأرض كالتالى:

كان الفلاحون وهم أنصاف أحرار مكلفين بزراعة أرض سيدهم، ويدفعون الإيجار قمحًا أو ماشية أو مما تنتجه المزرعة، أو بأعمال الخدمة التى يؤدونها لدى أسرة البارون وفى المزارع التى احتفظ بملكيتها، وبقدر تحسن الزراعة وزيادة المال، وجد أن تلك الخدمات رغم ما يلقاه الفلاح من مشقة، لم تكن ذا نفع كبير للسيد، وأن إنتاج المزارع الكبيرة يمكن أن يقوم به الفلاحون أنفسهم... ومن ثم جرى تبادل التأجير بالخدمات والإيجار المالى بالعينية، وكما اكتشف الناس فى العصر الذى أعقبه أن المزارع تصح زراعتها إذا تمتع المزارع بما يضمن الملكية، فقد بدأ انتشار منح عقود الإيجار للمزارعين، وأدى ذلك إلى كسر أغلال العبودية، التى ارتخى وثاقها عن ذى قبل.

بينما يشرح كيف كان " تطور الفنون " يزيد من أعداد العبيد فى الماضى، ثم تحول إلى " مصدر للحرية " فى أوروبا الحديثة، يحقق هيوم مزجًا كاملاً بين مصطلحات متخصصة مثل " أعمال الخدمة " و " الإيجار " و " زيادة المال "... وأسلوب سرد نشرى راق مثل " العصر الذى أعقبه " و " أغلال العبودية ". مهدت مثل هذه الفقرة لظهور كتاب ثروة الأمم The Wealth of Nations وللون من السرد التاريخي يفسح مكانًا أكبر " للثورات

والتحولات " وبالتدرج يقلل المساحة المخصصة للتحليل النفسى. يقول آدم سميث فى محاضرات فى البلاغة والأدب *Lectures on Rhetoric and Belles Letters* : " وصف الشخصيات ليس جزءاً أساسياً فى السرد التاريخى "، لم يكن فرجسون و ميلار Millar وروبرتسون وحدهم من تعلموا الدرس، بل تعلمه معهم المنظرون الفرنسيون فى نهاية القرن. على الرغم من أن جيبون كان من المعجبين بالمدرسة الإسكتلندية فقد تردد قبل السماح لابتنكارات ثروة الأمم بأن تتغلغل فى كتابه التدهور وسقوط الإمبراطورية الرومانية *Decline and fall*. فما كان جيبون ليتخلى عن " وصف الشخصيات " إذ كان يعتمد عليه فى تتبع أسباب الأحداث الكبرى - كان التحول للدينى للإمبراطور قسطنطين من أشهر الأمثلة على هذا، أو يترك تزيين سرده بلمسات قمرزية تحمل اللمحة الرومانية التى ذكرها فولتير، ولكن اللمحة الرومانية عند جيبون صارت أكثر وضوحاً وسمواً ورصانة، ورغم أن ذلك قد يدخل فى باب المفارقة، طعم جيبون " أنافة " بالايو الموجودة لدى مونتسكيو بلمحات " باروكية " (١٧) وربما عاد إلى تراث القرن السابع عشر؛ لأن فخامة الباروك تعطى حدث الموت جلالاً (١٨)، ولأن أطلال روما كانت أجمل صورة لعظمة الماضى يمكن أن تتاح لعقول بناءة الإمبراطورية، وبناء على معرفته بقدر إنجلترا فى ما مضى وفى ما هو قادم، أضفى على موضوعه الكبير جلالاً ووقاراً لا ينفصلان عن عملية التأمل فى الشأن الإنسانى من لحظة بعيدة وعلى نطاق واسع. فقد كان التاريخ عنده مثل الدين عند بوسوى، ومن هنا تأتى خصائص أسلوبه التى تضعه " فى منطقة وسيطة بين السرد التاريخى البليد والخطابية البلاغية " (١٩) ويستمد جيبون اهتمامه بالتاريخ من إيمانه بأنه أنبل الأجناس الأدبية جميعاً. يصف تيلارد (٢٠) Tillyrd أسلوب جيبون فى إعجاب فيقول إذا كان ميلتون Milton قد كتب ملحمة إنسان القرن السابع عشر العادى، فإن جيبون ألف ملحمة بناءة الإمبراطورية، وصار جيبون " ريفولدر

(١٧) Memoirs.

(١٨) V.L. Tapue, Baroque et Classicisme.

(١٩) نفس المصدر.

(٢٠) The English epic and its Background, ch. 11.

Reynolds" النثر الإنجليزي؛ لأنه كان مؤمناً، مثل رينولدز، بأن محاكاة الأقدمين هي أصل الفن الحقيقي.

اعلم أن الكلاسيكية بها كثير مما يستحق أن نتعلمه، وأعتقد أن الشرقيين يحتاجون لأن يتعلموا منها الكثير، مثل شموخ الأسلوب في غير غلو، والتناسب الرشيق في الفن، وأشكال الجمال المرئية والفكرية، والصياغة المعتدلة للشخصية والنوازع وتميز السرد عن الجدل، وانتظام بنية الملحمة والشعر القصصي.<sup>(٢١)</sup>

يستحضر هذا القول عقيدة السياح الكبار الذين زاروا "أطلال روما للإمبراطورية نفسها وليس اعتقاداً في خرافة" كما يقول جيبون نفسه في خاتمته الشهيرة لكتابه التدهور والمسقوط، أن "الجمال الفكري" لدى جيبون صدى مباشر لكتاب رينولدز الخطاب السادس Discourse VI الذي يدعو فيه إلى النسب الراقية التي وضعتها النماذج القديمة ومن صكها من المدرسة الكلاسيكية الجديدة. إن "شموخ الأسلوب واعتداله" الذي يذكره جيبون يمكن تتبعه في كتاب التاريخ History لهيوم، فهو مثال آخر لرشاقة الكلاسيكية الجديدة، إذ كان هيوم وجيبون معجبين براسين Racine، ولم يتغير رأيهما بعد الاحتفال اليوبيلي الذي نظمه جاريك Garrick. كتب هيوم إلى جون هوم John Home يقول: "أسخطك بالله أن تقرأ شكسبير، أما راسين وسوفوكليس فاحفظهما عن ظهر قلب".<sup>(٢٢)</sup> وبالمثل يقول جيبون في مذكراته: "ربما كان ارتقاء ذوقي مسئولاً عن عبقرية شكسبير العملاقة، التي تزرع فينا منذ الطفولة بوصفها أول واجب على أي إنجليزي".<sup>(٢٣)</sup>

كان جيبون، شاعر التاريخ العظيم، يعلن ولاءه للكلاسيكية الجديدة ومذهب بالاديو، ولكنه لم يحرم أسلوبه ألواناً من الحساسية أضفت على لونه درجة أدكن وعمقت تأثيره، وربما قال بوصفه ناقدًا: "إن تمثالاً عاريًا بسيطاً صنعته يد فنان إغريقي قديم له من القيمة الأصلية أكثر مما لهذه الآثار المكلفة اللفظة التي أنتجتها تلك الأيدي البربرية جميعاً".<sup>(٢٤)</sup> أما بصوت

Decline and Fall, VI. (٢١)

David Hume, Letters, I. (٢٢)

Memoirs. (٢٣)

Decline and Fall, II. (٢٤)

المؤرخ فيصف جييون غزو الساكسون لإنجلترا بحساسية شعر المناظر الطبيعية حتى أنه يستحضر في الذهن شعر أوسيان: "إن الغيمة التي انشعنت على يد المستكشفين الفينيقيين ثم تبددت بيد يوليوس قيصر عادت مرة أخرى، واستقرت على سواحل الأطلنطى، فضاعت مقاطعة رومانية ثانية بين جزر المحيط الساحرة".<sup>(٢٥)</sup>

مثل هذه الفقرات أقرب إلى تيرنر Turner وجماليات السمو فيها أقرب إلى رينولدز، إذ إنها تفسر لماذا كان جييون، الذى أعلن إيمانه بالكلاسيكية الجديدة ونسب بلانيو، فى حقيقة الأمر مفتوناً بما كان يعده بذور شكل جديد من البربرية، التى انتهت إلى قبولها شعراً ورفضها عقلاً. إن أسلوب جييون لا يمكن أن يبدعه إلا مؤرخ، فهو تجسيد كامل للصراع الأزلئ بين النظام الذى تؤسسه الثقافة وقوى الابتكار التى تنقض كل الأسس، وهذه الفقرات هى التى تفسر لماذا يحظى بالنجاح فى القرن التاسع عشر نص ما كان ليكتب إلا فى القرن الثامن عشر. إن روح بالاديو وفخامة الباروك وسعت التأثير الإنجليزي بالترات اللاتينية إلى أبعد حد له، ولكن تأملات إرغل وحده والتى امتزجت بتأملات فى "الرياح والأمواج والبشر البرابرة" أعادت الكتاب إلى مناخ دول الشمال. فهو مزيج فريد للثقافة والتطعيم الراقى والحساسية الشعرية حين تتحدث بلغة الثقافة فى صوت واحد، ونقول من باب المعارضة المازحة لبعض خصائص أسلوب جييون إن المحنثين من كتاب فقرات التعريف بالكتاب الذين يصنفونه كلاسكياً يستحقون العفو؛ لأنهم أساءوا للمصطلح إساءة كبيرة.

سواء كانت التيارات الرومانسية التى كانت حاضرة فى النصف الثانئ من القرن الثامن عشر عقلانية أو كانت تتصارع مع نوع جديد من العقلانية، كان مفهوم السمو بما يحمل من مضامين بربرية منتشرًا ومؤثرًا فى عملية خلق صورة كونية جديدة. فى هذا السياق، يمكن لنا أن نفهم لماذا ظل فيكو Vico شخصية مبهمة طول حياته، على الرغم من أنه كان يعد فى كل من فرنسا وألمانيا واحدًا من أعظم رواد الرؤية التاريخية الجديدة. فإن معارضة فيكو لعقلانية المنهج الديكارتى الباردة، لا تتبع من إيمان كامل لديه بأصالة العبقرية الفردية، فقد كان نابلز Naples يعد ضوءًا غريبًا فى سماء عصر التنوير اللامعة. إذ ظهرت

اكتشافات عظيمة فى عصر تحمس فيه شافتمسبيرى Shaftsbury لإبداع سلفاتور روزا Salvator Rosa بإيحاغته الملغونة Maudit، واكتشف فيه جيانونى Giannone لوضع الصلة الخفية للمجتمعات الإنسانية بالرجوع إلى تاريخ القانون، أو مرة أخرى، اعتبار هيروكيولانيوم Herculaneum و بومبى Pompeii منابع المعرفة الأثرية التى نهل منها ونكلمان Winckelmann وفين Vien ورايت ديربى Wright of Derby وغيرهم ليحققوا ما قاموا به من إعادة تقويم التراث القديم يرمز فيكو لتلك العلاقة الغريبة التى تربط نابلز بباقي التتوير الأوروبى.

ينبغى أن يوضع اعتراض فيكو على الديكارتية فى السياق الذى درسه فرانك مانويل فى كتابه القرن الثامن عشر يواجه الآلهة The Eighteenth Century Confronts the Gods. لم تكن الصورة الكونية حسب رؤية نيوتن يوما بالوضوح الذى أتاحه فولتير، وما علينا إلا أن نقرأ كتابه البصريات Optics لنذكر أن جرأة مفاهيمه تكشف عن أغوار عميقة وعن مس عمل قوى جبارة. كان فيكو، شأنه شأن أتباع نيوتن وأتباع ليبنز Leibniz، يرى الزمن بعدا أصيلاً فى علم المعرفة غير الديكارتية. كان للتاريخ عنده هو المعرفة المرتبطة بالإنسان، فمن خلال هذا الإنسان يحدث التغيير، ويرى كذلك أن التاريخ هو مفتاح فهم العالم كما هو حالياً. ومن هنا نشأت نظرية للدورات التاريخية لا علاقة لها بالمفهوم البوليبيى (\*) للتاريخ الذى تنتج التغييرات فيه عن أسباب سياسية. كانت نظرة فيكو للأشياء أوسع وأشمل مما جعله يكتب التاريخ العام لعلاقة الإنسان ببيئته، وقد حدد ثلاثة أنواع من اللغات وثلاثة أنواع من الطبيعة المرئية لثلاثة عصور متتابعة، بهذا المفهوم للتحول التاريخى استبعد العلم الجديد Scienza Nuova من مجال التاريخ تتبع الدوافع النفسية الفردية التى كانت ذات أهمية كبرى عند فونينيل وعند فولتير، كما استبعد الأسباب السياسية العامة التى قال بها مذهب مونتسكيو المندى الإنسانى.

(\*) نسبة إلى بوليبيوس Polybius المؤرخ الإغريقى، عاش قبل الميلاد بقرنين تقريباً.

إذا انتقل البشر من مرحلة فى التطور إلى أخرى فالفضل يعود إلى حركة تطور كلية جماعية، فخرافة الطبيعة الإنسانية الأزلية الأبدية التى كانت منطلق مؤرخى عصر التنوير العظام منذ فونتيل، لم تعد مقبولة، أما أفكار فيكو فتعنى أن المؤرخ ينبغى أن يعتمد على خياله وليس على قوة عقله ذات النمط الهندسى الذى تم استبعاده فى ذلك الوقت.

يقول فيكو فى الكتاب الأول من العلم الجديد إن " هذا العالم المؤلف من أمم متعددة يقينا من صنع البشر، وإن صورته لا بد موجودة داخل تغيرات عقولنا البشرية. ولا يمكن أن يبين يقين تاريخى أكثر من أن يقوم صانع الأشياء نفسه بوصفها، وهكذا يعمل علم التاريخ على غرار علم الهندسة الذى يخلق نفسه بينما يستخدم عناصره الداخلية فى تكوين عالم الكميات أو تصوره، ولكن التاريخ يتعامل مع الواقع الأعظم اتساعاً؛ لأنه يتعلق بشئون البشر التى ليس فيها نقاط ولا خطوط ولا أرقام".

إن مثل هذه التأكيدات، بمزجها الغريب بين التجريبية المتشددة (لا نعرف إلا من نصنع بأنفسنا ومعرفة التاريخ أصلها أننا صانعوه) والعناصر التصورية (يمكن أن نتصور العصور الماضية؛ لأنها تمثل تغيرات فى عقولنا) هى التى تكلفنا على مفاتيح نظرية فيكو فى التاريخ وعلى طبيعة أسلوبه.

يقدم فيكو الخيال بوصفه ملكة لها من القوة ما يكفى لإعادة ترتيب محتويات الذاكرة، ويرى أن ذاكرة الإنسان أوسع كثيراً من المجلدات الضخمة، وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ يكمن فيما نملك من ملكة نتخلله بها. فلكى نفهم معنى تعدد الآلهة عند الأقدمين، يكفى أن نراقب الأطفال عندما " يمسكون بأشياء جامدة ويلعبون بها ويحدثونها كأنها أشخاص أحياء ". هذه القدرة على استحضار المرئى والمتصور نجدها فى وصف فيكو الحى لما يمكن أن يسمى مولد زيوس. فعندما رأى اليونانيون القدماء السماء " ترعد وتبرق على نحو مخيف " ظنوا أن ثمة كائناً حياً عظيماً " كان يحاول أن يقول لهم شيئاً بهزيم رعه وضوضائه. (٢٦) كان فيكو يحاول أن يبعث الصورة الكونية لدى البشر الأوائل عن طريق الملاحظة التجريبية، وقد

أضفى ذلك على أسلوبه شاعرية هى نفسها برهان على صحة آرائه ومحورها أن التاريخ فى متناول خيالنا؛ لأنه يمكننا من استحضار حياة أسلافنا، ومن أدراك أنهم كانوا يشتركون جميعاً فى طبيعة إنسانية واحدة كانت السبب فى تماسك مجتمعاتهم ؟

كان فيكو يرى أن الأمم التى تكونت منها البشرية انتقلت من مرحلة فى التطور إلى أخرى بإرشاد من العناية الإلهية، ولأن خيال الإنسان مكناه من تصور مراحل التطور الطويل فى سلسلة متصلة، يمكن وصف هذه الرؤية للتاريخ بصفتها دفاعاً إيمانياً عن خيرية الوجود من الممكن أن تقدم ربطاً مقبولاً بين ليبنز ونشأة التاريخ التاريخية الألمانية فى أول ظهور لها فى كتابات مكوف Maccov وموزر Moser. كان هذان الرائدان للمدرسة الألمانية العظيمة يؤكدان على أهمية المذهب الوراثى بما يشير إلى أن الفكرة الأساسية هى أن المجتمعات البشرية تنمو وتتطور مثل الكائنات الحية، ولها شخصياتها المتفردة وقوانين تطورها خاصة بها، إلا أنها تسهم فى التطور العام للبشرية. إن الاستمرارية والفردية والوجود العضوى هو ما ينظم حياة الوحدات البشرية، وقد وضع المؤرخون الألمان تصوراً عاماً للتطور التدرجى يفترض أن التاريخ يتقدم، وأن الفلسفة الديكارتية، بإصرارها على الهندسة والأنظمة الاستاتيكية الثابتة، ينبغى أن ترفض، فإذا وضعنا فى الاعتبار أن ليبنز نفسه كان صديقاً لبويل Boyle وكان يطبق المنهج التصنيفى بكون، لرأينا أن القوى للكائنة فى " العلم الجديد " هى نفسها المحركة للمدرسة التاريخية الألمانية، المزيج المكون من التجريبية والميتافيزيقا الصريحة واضحة فى كليهما.

كان تركيز موزر على الملحمة بوصفها مصدراً مهماً لفجر التاريخ البشرى، بسبب إيمانه بأن هذا الجنس الألبى يكشف الرؤية الكونية للأهم البدائية وظروفها المعيشية، وقد اختار هوميروس لينال على هذه النقطة. كان موزر يفعل فى ألمانيا ما كان يفعله لوث Lowth وهيوز Hughes وبلاكلول Blackwell فى إنجلترا، وما فعله فيكو فى إيطاليا، تنامت أهمية الشعر بوصفه الشكل الألبى الأمل المنوط به تحرير قوى الخيال. كما ارتفعت الأصوات القائلة بأن أشكال التعبير البدائية هى الأقرب لاستثارة المشاعر، وانتشر الشعور بأن الماضى مازال متحكماً فى أغوار الطبيعة البشرية، وقد التقت كل هذه الأصوات لإبداع



أسلوب جديد يجعل المشاعر والتعاطف جوهر الفهم الحقيقي للتاريخ. يقول ماينكه Meinecke عن موزر:

كان يستمد راحته من تنفق الحياة الجديدة التي نتجت عن نهضة الشعر الألماني، كان يدرك أن الكلمات ليست الوسيط الوحيد الذي يمكن أن يتواصل به الإنسان، فالقارئ النابه يستطيع أن يصل إلى المؤلف على مستوى التعاطف وينهل من روحه كل ما تخفيه. (٢٧)

وينطبق ذلك على هيردر Hurder الذي لا يفصل التاريخ عن المشاعر التي يشاطرها أعلامه:

ها هو ذا أفلاطون يقف أمامي، وها أنا ذا أستمع إلى أسئلة سقراط الودودة وأشاطره مصيره، عندما يشاور مارك أنطونيو قلبه يشاورني معه.. كم هو واسع وكم هو صغير قلب الإنسان، وكم تنفرد نوازه وغباته وكم هي ذائعة، وكذا حال رغباته وخطاياها وصفاته وبيته ومتعته.

هذه البلاغة المفعمة قد تبدو قديمة، لكنها تبين لنا أن هيردر لم يكن يرى في المشاعر مجرد وسيلة لجذب انتباه القارئ باللعب على حساسيته، بل طريقة لمخاطبة حساسيته وعقله، فالحيوية في رأيه أسهمت كثيرًا في تقوية العلاقات التي تربط بين الشر، ولأن " كل عمل نفسى لا يتم إلا بعمل فسيولوجى " (٢٨)، كان تطور الحياة العقلية عملية عضوية تنمى فيها القوى الحيوية خصائص الفردية. إلا أن كل فردية تستمد حتمًا من أصل واحد، كأوراق الشجر التي تتعدد وتنوع ولكنها تستمد طاقة حياتها من الجذور نفسها. " إن أعماق مناطق الروح، التي تتبع منها أغلب ابتكارات البشر "، لا بد موجودة في موضع ما بين تلك الجذور الغائرة حيث تتبع لغة الأمة وأدبها الشعبى. فالحيوية، التي كانت شديدة التأثير فى عالم الشعر، كذلك أسهمت فى جعل مفهوم قابلية الكمال محورًا فى الصورة الكونية لتلك الفترة. فإذا كانت طبيعة الإنسان تملك إمكانيات غير محدودة للتطور، فلا بد أنها تعرضت

لتحولات لا نهائية، كالتنباتات تمامًا. ولا يمكن أن تقع تلك التحولات إلا بالتصور التعاطفى من جانب المؤرخ؛ لأن الاستدلال المنطقى لا جوى منه فى فهم عمليات الطبيعة.

ومن هنا تأتى الصلة بين المبدأ الورائى وقوة الخيال وأسلوب الحساسية. كان ذلك، بطبيعة الحال، من تراث لوك Locke النفسى الذى يعد الأحاسيس المادة الأساسية التى يصنع للعقل منها الأفكار. وكان ذلك أيضًا من تراث المدرسة الإسكتلندية بما توليه من أهمية للتعاطف بوصفه المحرك الأول لعالم الأخلاق. كما كان من تراث فيسولوجيا ما بعد ليبنيز التى تركز الاهتمام على الحيوية وعلى طاقة التشكيل الموجودة لدى القوى العضوية الحية، أما المؤرخ فعليه أن يكتب نثرًا يجعل القراء يتلقون المشاعر المتولدة عن الأفكار؛ لأن صلاحية الأفكار تقاس بما تولده من مشاعر. فإذا استطاع أن يحرك العواطف العميقة، أمكنه أن يعيد خلق شكل الأشياء الماضية وألوانها، وأن تبعث الصور التى تسكن عقول الناس وتجعلهم يتألقون بحياة من ماتوا ومشاعرهم. إن ما ينطبق على " العلم الجديد " ينطبق على تاريخ أوسنابروك *The History of Osnabruk* أو الأفكار *Ideas* أو عن فلاسفة التاريخ *Eine Philosophie der Geschichte*.

كان استخدام مفردات معقدة تقطر مشاعر سببًا فى خلق جو عام صار بيئة مناسبة لنمو شعر الحنين للماضى لدى القارئ، كان المؤرخ ينقل له فهمًا حقيقيًا لهذا الماضى؛ لذا نهيا القارئ لقبول فكرة أنه فيما مضى كان هناك نوع من الوحدة ذهبت اليوم بلا رجعة، وكان ماينكه مصيًّا عندما أشار إلى أن هذا الحنين إلى الماضى كان أيضًا لدى بيرك فى صورة تعلق بالماضى. (٢٩) ويحوى كتاب *التأملات Reflections* عددًا من الفقرات المكتوبة بهذه النبرة؛ مثل صورة مارى أنطوانيت أو الإدانة الشديدة لعصر الآلات الحاسبة. وربما أضاف ماينكه أن مشاعر الغضب والتأثر عند بيرك، حينما شهد الإطاحة بالملكية فى فرنسا، كانت مجرد دفعة أخرى للأسلوب العاطفى الذى نشأ فى أماكن أخرى من أوروبا؛ لأن الحساسية كانت أساسًا لتطور التاريخية، فإذا كانت مرحلة معينة من تطور تاريخ البشرية تتوقف على فعل عدد من الأفراد لا حصر لها مازلنا نشاطرهم المشاعر، فإن العصر حتمًا

سيأخذ اتجاهها يكون الشعور بالخسارة الشخصية فيه جزءا من رؤيتنا للماضى، وفى عرضنا هذا ينبغى ذكر اسم وينكلمان Wincklemann ولو فى عجالة، ذلك أنه كان أبرز من أعطى قراءة إحساس الحنين للأشياء الماضية، كانت اليونان عنده أرضا مثالية أفرزت الحرية السياسية فيها أشكال الجمال. " فالروح العالمية " التى كانت تسود الفن آنذاك وتملؤه " بحياة جديدة وحماس " تجد تعبيراً عنها فى تاريخ الفن فى العصور القديمة *Geschichte der Kunst des Altertums*. وهو الكتاب الذى يفصل متعة العاطفة الجمالية وحنين البعد التاريخى، كادت مثل هذه الموضوعات تمحى الفرق بين الأدب والتاريخ؛ لأنها جعلت الماضى جزءاً من التراث الفكرى للشعوب.

إن المقارنة بين مفهوم وينكلمان للتاريخ القديم ومفهوم جيبون تضع يدنا على التغيرات التى طرأت بين جراى Gray فى إنجلترا والعاصفة والقصف *Sturm and Drang* فى ألمانيا. كما تعرفنا بقدر التقارب بين الرؤية الرومانسية للماضى وما وصل إليه رواد التاريخ الألمانى فى ستينيات القرن الثامن عشر. فعند وصف جيبون نفسه بأنه " متأمل وسط أطلال الكابيتول "، نقل لقرائه مشاعر المؤرخ الذى عرف حالة وجود برزخية وانطباع الوحدة الذى تبعته مشاهدة الأطلال. اكتسب شعر الماضى لدى التاريخ الألمانى بعداً وجودياً جديداً. فالمجموعات الضائعة مازالت موجودة، مفعمة بالحياة وسط غيوم الماضى - ولا يغربها عنا سوى مرور الزمن. أما إذا كان عقل الكاتب الفرد من السعة والحساسية بحيث يعيد خلق مجمل لحظة تاريخية، تحتفظ هذه اللحظة بشخصيتها الفريدة، ولكن دفء المشاعر التى لا يشتعل الخيال بغيرها وهى وحدها التى تمنح اللون والحركة لاحتفالية الماضى، هذا الدفء لا يمكن أن يصل إلى الشخصيات التى بعثت من التاريخ. فقد تبدو حقيقة ولكن حياتها حياة مستعارة. لم يستطع التاريخ الرومانسى أن يأخذ منظوراً منفصلاً، ولا أن يكون ساخرًا لأن الإخلاص الوجدانى الذى يتطلبه، مهما كان كاملاً، كان يحدث فى النفس إحساساً بالخسارة التى لا تعوض. وكانت قصيدة كيتس *Keats* "قصيدة عن جرة إغريقية" *Ode on a Grecian Urn* تعبر عن عمق هذه الخبرة الوجدانية. كما توضح لماذا صار التاريخ، بوصفه جنساً أدبياً، أقرب إلى الشعر والموسيقى من ذى قبل. وما على المرء إلا أن يسمع

"إيروكا *Eroica* لبيتهوفن أو "سيمفونيته التاسعة" ليدرك أن موت رجل عظيم أو آمال الأمة في أيام شيللر Schiller و جوته Goethe، حتى لو كانت عبقرية واحدة هي التي عبرت عنها، قد وجدت صداها المناسب في أصوات الجماهير.

يوحى هذا العرض السريع بملاحظتين نختم بهما موضوعنا، الأولى أن الكتابة التاريخية ترتبط بالحركة العامة للأفكار مثل غيرها من أنواع الأدب، ففي القرن الثامن عشر كان فولتير مازال يرى أن المأساة تقدم خير نموذج لإحياء الماضي، بينما يرى هيردر في الشعر خير مرشد له، وفي الحالتين فإن الصلة بعلم التاريخ ليست بعيدة كما قد تبدو. فتفضيل جنس أدبي على آخر يرتبط بالفروض النقدية التي تحددها نظرية المعرفة الخاصة. وتشتق الملاحظة الثانية من الأولى، ففي حالة فولتير كما في حالة هيردر و وينكلمان كانت الصورة الكونية تظهر دائماً بوصفها الإطار المنظم لعملية تمثيل الماضي، وليست هذه فرصة للمزيد من التأكيد على استحالة الوصول إلى أي نوع من المعرفة الموضوعية، بل للدعوة إلى المزيد من الثقة في علم يصحح عقل الباحث ويشحذه بأن يبين له أن كتابة التاريخ جزء من التاريخ نفسه.

## أدب السيرة والسيرة الذاتية

فليسييتى أ. نوسبوم Felicity A. Nussbaum

بدأ أدب السيرة فى تطوير مفاهيم ومصطلحات نقدية خاصة به خلال القرن الثامن عشر، وإن لم يظهر له وصف كامل من حيث الشكل والموضوع حتى القرن التاسع عشر. وعندما استحدث مصطلح "كاتب السيرة" فى اللغة الإنجليزية لأول مرة، كان يستخدم بالتبادل ليشير إلى المؤرخ أو كاتب حياة الأفراد. يشير قاموس أكسفورد الإنجليزي إلى أن أول من استخدم كلمة "سيرة" كان جون درايدن عام ١٦٨٣ فى مقدمته لطبعة بلوتارك، لكن الكلمة استخدمت قبل ذلك بمعناها الحديث عند توماس فولر (١٦٦١) وأوليفر كرومويلك (١٦٦٣)، وكان معناها تاريخ حياة شخص بالذات<sup>(١)</sup>. ويتبع درايدن تصنيف فرانسيس بيكون فى تقسيم للتاريخ إلى ثلاثة أنواع: الحوليات أو عرض التاريخ حسب تسلسله الزمنى، والتاريخ أو السرد العام، والسيرة، واعتبر درايدن أن كتابة السيرة فرع من التاريخ أكثر تحديداً وأقل قيمة (لكن أكثر إمتاعاً) لأنه محدود بخصائص حياة فرد واحد.

ولم تظهر نظرية لأدب السيرة أو السيرة الذاتية فى مقالات منفصلة، وإنما بدأت فى صورة إشارات عرضية فى المقدمات والعروض الأدبية، بالإضافة إلى ظهور بعض التعليقات النقدية عرضاً متضمنة فى حكايات الحوادث الإجرامية والنوادر والمذكرات المكشوفة للفاضة والسير الخيالية والصحف والوثائق القانونية التى تتضمن توجهات وتقنيات أدب السيرة، واختلط أدب السيرة فى بداياته بأنواع أدبية أخرى كالرواية والمذكرات والخطابات والرسائل على سبيل المثال مزجت المذكرات بما تحويه من تسجيل يومى للشئون العامة بين القص والتاريخ والسيرة والسيرة الذاتية، ورأى جورجى ماى فى هذا الشأن صائب حين قارن بين أصل أدب السيرة فى كل من إنجلترا وفرنسا: "تطور أدب السيرة الإنجليزية متبلوراً قبل نظيره الفرنسى... لأنه نشأ مباشرة من التاريخ بينما نشأ فى فرنسا من كتابة

(١) انظر Dryden, "The Life of Plutarch", and Stauffer, Biography Before 1700.

المذكرات والقصص". ويمرور الوقت انفصل أدب السيرة ونظريته عن التاريخ والقصص في تقنياته ومناهجه.

قادت إنجلترا أوروبا بالنسبة للإبداع في أدب السيرة، فكانت فترة الخمسينيات من القرن الثامن عشر حدًا فاصلاً في نقد أدب السيرة مع نشر عدد كبير من الكتب التي تناولت حياة ألكسندر بوب بعد موته (١٧٤٤)، والجزء الأول من سلسلة صامويل جونسون عن حياة الشعراء بعنوان حياة الهمجي (١٧٤٤)، بالإضافة إلى مقال جونسون في مجلة رامبلر ٦٠ (١٣ أكتوبر ١٧٥٠) ومجلة إيدلر ٨٤ (٢٤ نوفمبر ١٧٥٩) وتعليقات بوزويل في الصفحات الأولى من كتاب حياة جونسون (١٧٩١) التي تعد علامات في نقد السيرة، وبحلول فترة السبعينيات من القرن الثامن عشر زاد عدد العروض الأدبية لكتب السيرة، مما شجع على تطور نقد السيرة واكتمال نموه، ومع بداية القرن التاسع عشر ظهرت معاجم الشخصيات والكتب التي تجمع سيرة أكثر من شخصية في أوروبا، وينتمي فن كتابة السيرة إلى الأدب الخالص، فيطلق عليه "أكثر الأنواع الأدبية سحرًا وتقنيًا" في كتاب الشخصيات العامة (١٨٠٣)، تأخر ظهور كتاب كامل عن نظرية السيرة باللغة الإنجليزية حتى بداية القرن التاسع عشر عندما نشر جيمس ستانفيلد كتاب مقال في دراسة وتأليف السيرة (١٨١٣)، ورغم افتقار كتاب ستانفيلد للقيمة الأدبية، فإنه يلخص الآراء الأدبية في أدب السيرة الذاتية في مطلع القرن التاسع عشر.

كتبت أعمال السيرة بداية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا لمدح رجال بارزين ورفعهم إلى مرتبة القديسين، فمدحت كتب السيرة في بداية القرن الثامن عشر من تناولت حياتهم أو سارت على العكس وأمطرتهم بنقد لاذع، ولقيت السير التي كتبها بلوتارخوس حفاوة بالغة خلال القرن الثامن عشر في إنجلترا والقارة الأوروبية بصفة عامة، لما تحويه من معلومات وتفاصيل بالغة الدقة، واعتبرت النموذج الأمثل في كتاب السيرة بما عرضه من محاكاة دقيقة للشخصيات وتسجيل لتاريخها وإنجازها.

أكدت طبعة أوليفر جولدسميث لسير بلوتارخوس (١٧٦٢) على أهمية أن تُلهم كتب السيرة شباب الأمة نحو الوطنية، كما يرى جلبرت بورنت في مقدمته لمذكرات دوق هاملتون

وكاسلهيرالد (١٦٧٧) أن السير التى كتبها بلوتارك ممتعة وتعليمية؛ لأنها تمدنا بتفاصيل حياة رجال عظماء فى ارتباطها بتاريخ بلادهم، وفى المراحل الأولى أوصى نقد السيرة بسربط كتابة تاريخ الأفراد بالاهتمامات القومية، فرأى جوزيف أديسون مع من اعتبروا السيرة فرعاً من التاريخ أنها تاريخ العظماء، واتفق كونيرس مؤلف حياة شيشرون (١٧٤١) مع الرأى القائل أن أفضل كتب السيرة قدمت حياة العظماء رغم ميلها إلى المديح، لكن توماس مارتن عارض ذلك فى سيرة أبيه التى قدمها فى مقالات عن إتيلا (١٧٧٠):

اعتبرت حياة وأفعال المحاربين المشاهير ورجال الدولة دوماً جديرة باهتمام الجمهور، إلا أن هذا العصر أول من توجه نحو صور للحياة أكثر خصوصية ليتأمل القيمة المتوازنة وليعجب وبقربها بالفضائل خفيفة للصوت... ونادراً ما تناول العام لياخذ الإنجازات الأدبية والاعتبارية، حتى تنتمى إلى أسمى المراتب، بل ازدرى دراسة الحياة العادية والشخصيات التى يفيدنا التعرف عليها إما إفادة؛ لأنها قابلة للتقليد (١).

وبنهاية ذلك القرن توارى الافتتان بحياة العظماء، وحل محله حياة الناس العاديين، لكن كليهما فى خدمة الوطنية.

وفى فرنسا فى قاموس التاريخ والنقد لبيرر بابل (١٦٩٧) ركزت مقالات السيرة على مشاهير التاريخ، وأظهرت دقتها بتصحيح أخطاء التواريخ فيما سبقتها من سير، وقد صدر من القاموس إحدى عشرة طبعة بين ١٦٩٧ - ١٧٤٠، ومثلت مقالات السيرة نموذجاً احتذت به الموسوعات المشابهة فى ألمانيا وإنجلترا، كما أثار احتواء تلك المقالات على تفاصيل قليلة الأهمية كثيراً من الجدل، وكذلك جاء استخدام الهوامش والملاحق ليمهد لوضع معايير وقواعد مستقبلية تضمن دقة التوثيق. وعلى المنوال نفسه سارت الموسوعة البريطانية (١٧٤٧-١٧٦٦) التى أوردت مشاهير الشخصيات الإنجليزية. وفى ألمانيا رأى يوهان جوتفريد هودر فى كتابه *Haben wirnochjetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* أن السيرة يجب أن تتبذ النماذج الكلاسيكية التى تبنت الأعمال البطولية من خلال سير الحكام

ورجال النولة الإغريق والرومان، وبدلاً من ذلك عليها أن تخلق أبطالاً ألمان قرويين من خلال تقديم تعليمي لحياة الشخصيات العامة.

وفي نقد نظرية السيرة الذي يمكن استخلاصه من كتابات القرن الثامن عشر تكررت التساؤلات حول الحقيقة والموضوعية، وما يجب أن تركز عليه السيرة، والعلاقة بين كاتب السيرة وموضوعه، ووظائف السيرة الفعالة، وقيمة السيرة والسيرة الذاتية. كتب جوتفريد إفرايم عام ١٧٥٣ منتقداً الادعاء القائل أن السيرة الخاصة أهم دراسة للطبيعة البشرية:

إما أن يتناول الإنسان بصفة خاصة أو عامة، وبالنسبة للحالة الأولى من الصعب أن نطلق عليها الهدف الأسمى، فما فائدة معرفة الإنسان بصفة شخصية؟ ذلك يعني معرفة حماقاته وفضائحه، فما هدفنا من ذلك؟

ورأى لسينج أن تقديم الحياة في صورة قص أو سيرة قد ينتج أثرًا أوسع وأبقى من الحياة نفسها، وعلى عكس لسينج يفضل معظم نقاد السيرة على اختلاف أشكالها في القرن الثامن عشر الحياة الشخصية لأفراد بالذات على التاريخ العام باعتبارها نموذجاً للطبيعة البشرية.

وفي تحول عن المعتقدات الكلاسيكية وعصر النهضة يرى جون درايدن أن وحدة الحدث في حياة شخص معين أو للصورة المفردة لها فائدة أخلاقية أكبر من التوجه التاريخي الأوسع، وعلى سبيل المثال يؤكد في مقدمته لمسير بلوتارك قوة السيرة التي تدفعنا إلى الفضيلة، فهي تبين أن "فضائل وأفعال رجل واحد مجتمعة في قصة واحدة تؤثر على عقولنا وتترك انطباعاتاً أقوى من العلاقات المتفرقة بين كثير من الرجال" (٢٧٤)، فالأفضل التوضيح بالتنوع في سبيل تأكيد نقطة واحدة للقارئ، وبصورة مشابهة يفضل صمويل جونسون في (رامبلر ٦٠) الإقناع الأخلاقي القوي للسيرة على السرد التاريخي الأوسع، وفي إحدى ملاحظاته الأولى التي نشرت في مجلة يونيفرسال مجازين (١٧٨٤) رأى أن المؤلف "يفضل السيرة لأنه يعتقد أنها بخلاف التاريخ تتناول "مصائب الحياة الخاصة وويلات الحياة الملكية".



قصد معظم كتاب السيرة فى القرن الثامن عشر تصوير الشخصية الفردية داخل إطار الطبيعة البشرية الأوسع، لكن ظل مدى الإفصاح عن الضعف والردائل موضع جدل. رأى روجر نورث أن لا مفر أن تمثل صورة الحياة إذا أغفلنا الصفات التى تميز الشخصية عن الآخرين؛ لذا وجب التعبير عن العيوب مثل المميزات، وإلا خرجت القصة مليئة بالورود والزهور<sup>(٧)</sup>. ويتفق معه جون تولاند فى حياة ميلتون (١٦٩٨)، فيرى ضرورة الكشف عن نقاط الضعف: "لأن من الشائع الارتياح فى المؤرخين بدعوى أنهم يصورون بطلهم على مثال ما يودونه هم بدلاً من صورته الحقيقية... لست أكتب هجاء أو تقديساً لميلتون، بل التاريخ الحقيقى لأفعاله وأعماله وآرائه (٨٤). اصطنعت تلك النزعة نحو الفردية تعريفات جديدة للخصوصية كشفت عن الأخطاء والمقطعات الإنسانية بصورة أوضح وأصدق.

ومن أهم أسباب الاهتمام بالفرد مما دفع أدب السيرة ونقدها تزايد الاهتمام بالحقوق السياسية للفرد والمناظرات الفلسفية حول الهوية فيما يتعلق بمعنى الوعى والرأسمالية التى شجعت نمو الوحدات الاستهلاكية المستقلة والواقعية المتزايدة والتعبير عنها فى الروايات والمذهب الدنيوى، والعلم الجديد بتأكيد على الملاحظة والتجريب بالإضافة إلى ذلك أعاد تزايد الصحف والمقاهى وانتشارهما تعريف العام والخاص، وخلق مجتمعات للمحادثة ووسع من تبادل المعلومات، مما أدى إلى تزايد طلب المستهلك لكتب السيرة، كما وجدت البورجوازية الأوروبية التى تفضل نفسها عن الطبقة الأرستقراطية والنبلاء فى السيرة أرضاً تجريبية لتشكيل الهوية الفردية العامة.

وليس هناك شك فى قيادة إنجلترا لأوروبا فى الاهتمام الكبير بالشخصى والفردى والعادى، بتحولها عن اتخاذ حياة المشاهير والمتقنين مادةً لأدب السير والتفاتتها إلى الطبقة الوسطى وما دونها، مع حكايات عن الصعاليك والعاهرات والرسامين والممثلين والعسكريين... وقد ذهب روجر نورث فى بداية القرن أنه حتى حياة السمكرى يمكن أن تشد القارئ إذا كتب المؤلف مذكراته بلغة أدبية وأسلوب قصصى، وكما يقول فى مقدمته: "إذا صورنا تاريخ الأفراد الشخصى ليدرسه قراء عاديون، كان فى ذلك فائدة تفوق (بصفة عامة) أغلب ما يكتب من التأريخ للعصور والشعوب أو أفعال وأثار المشاهير من الحكام ورجال

الدولة وقادة الجيوش<sup>(١)</sup>. يرى نورث أن كتابة حياة الأشخاص صعب لقلة المصادر ونسبة تعدد الروايات: "فذلك الجدل يفسر الألفاظ ويصحح المفاهيم المنحازة ويوضح العيوب ويملا الفراغات ونقاط النقص، وقبل كل ذلك يكشف خداع الكتاب... وباختصار فإن التاريخ بشكل أو بآخر مثل الرسم، ليس حقيقياً تماماً".

وتسهم التفاصيل الدقيقة في تعريف السيرة الشخصية وتأكيد صحتها، وبالنسبة لمنظري السيرة في أواخر القرن الثامن عشر اعتبروا القارئ مسئولاً عن فك رموز معنى المراد، فأكد جان-جاك روسو ومن بعده بوزويل على دلالة إشراك القارئ في مهمة التقويم: ليس من حقى الحكم على أهمية الحقائق، بل يجب على ذكرها كلها وترك الأمر له [القارئ] للاختيار. وأغلب كتب السيرة في القرن الثامن تقوم على مواد وموضوعات غير مترابطة (كما في كتاب مارسون مذكرات حياة جرائ، ١٧٥٥)، ويعيب نقد السيرة في الغالب ذلك الفشل في الفصل بين التفاصيل وثيقة الصلة بالموضوع وما ليس ضرورياً له، فيظهر جونسون ازدراءه لكتّاب السيرة الذين يعرضون سلسلة زمنية من الأحداث أو الترقيات بدلاً من عرض الشخصية الحقيقية للرجل، ويندد أوين رافيد في مجلة منتلى ريفو (١٧٥٨) بذكر التفاصيل التافهة والقشور:

نظراً لأن مهمة كتابة السيرة تقوم بصفة أساسية على فن التجميع، ودفعت سهولة العمل البادية كثيرين لكتابة السيرة، رغم افتقارهم للعبقرية أو الذوق أو التعليم، فكان أن جمعوا المادة دون تمييز ووضعوها معاً دون نظام وعلقوا عليها دون حكم.

وميسون أحد المهتمين بجمع كل التفاصيل، مما يوحى باعتقاده أن كل ما يكتبه إنسان ذو عبقرية يستحق الحفظ وهذه هي الطريقة التي تتبعها بوزويل في كتابه حياة جونسون.

ظلت مسألة أحقية حياة الشخص العادى في كتابة سيرته ومدى قيمته مصدراً للمناظرة النقدية، ورد أبلغ دفاع عن أحقية الرجل العامة في رامبلر ٦٠، حيث رأى صمويل جونسون أن حياة الرجل العادى تكشف عن تقلبات الطبيعة الإنسانية: "يندر أن نجد حياة لا تمثل قصتها

الصادقة والحقيقية فائدة". ويقول أيضاً: "تؤثر فينا جميعاً الدوافع نفسها، وتخدعنا المظاهر الخادعة نفسها، ويحدونا كلنا الأمل، ويعرفلنا الخطر، وتورطنا الرغبة، وتغويننا المتعة". ومكنت كتب السيرة القارئ - ولو لبرهة - بوضع نفسه فى حياة آخر من خلال الخيال المتعاطف.

اهتم مؤلفو السيرة وقارئوها بالحياة الخاصة للأفراد بصورة متزايدة مع نهاية القرن، لكن معظم من حظى بهذا الاهتمام كان الرجال دون النساء، وكانت النساء موضوعاً لسير كثيرة فى إيطاليا وفرنسا وألمانيا أكثر منها فى إنجلترا، فنادراً ما نجد نساء نشرن سيرتهن الذاتية، ومن السير القليلة التى عرضت طريقة تقديم شخصية المرأة مذكرات عدد من نساء بريطانيا لجورج بلارد (١٧٥٥) وبيوجرافيا النساء (١٧٦٦)، وتاريخ بيوجرافى لإنجلترا لجيمس جرانجر (١٧٦٩ - ١٧٧٤)، وانتقل جرانجر على سبيل المثال من أعلى طبقة إلى أقلها، وتضمن كتابه سيدات وأخريات طبقاً لمرتبتهن، أما بالارد فجمع معلومات تفصيلية عن سيدات ابتداءً من القرن الرابع عشر وما بعده<sup>(١)</sup>، وأشار فى مقدمته للكتاب أن هدفه كان إفادتنا عن الخصائص فى حياتهن وسلوكهن ما يستحق التقليد<sup>(٢)</sup>، ومن السيدات اللاتى كتبن مذكراتهن مدام دى ستال لوناى، فللمرة الأولى فى التاريخ اعتبرت حياة النساء وإنجازهن جديرين بالاهتمام العام والتسجيل المنصل، فبدأت النساء بكتابة سير ذاتية لأنفسهن.

انتشرت الكتابة التى ركزت على أناس عاديين ممن لا ينتمون إلى مرتبة رفيعة أو يملكون ثروة طائلة، وأدى تزايد الطلب عليها فى السوق إلى الهرولة فى إصدارها اعتماداً على بحوث أولية ومعلومات منقوصة، وقد حذر نورث كاتبى السيرة من قبول الرشوة أو التأثير بمديح أو إطراء على أمل كسب ود أصنقاء أو أسرة صاحب السيرة، فكانت السيرة كما يرى نورث يجب أن يتحلى بأمانة لا يحدها شك، وأن يكتب دون التفكير فى مكسب أو إطراء. وفى ذا فريهولدر غير أليسون عن أسفه لامتداد كتابة السيرة إلى كتيبات على الأرصفة بهدف جمع المال السريع<sup>(٣)</sup>، ونادى نوكمس فى أمسيات شتوية، أو دروس فى الحياة

والأدب (١٧٨٨) بأن تكون السيرة أكثر فطنة: "السيرة هى الحياة العادية عندما تنزل عن كبرياتها، فبدلاً من الكتابة التعليمية الإرشادية أصبحت أداة لمجرد إشباع الفضول المتطفل، إن لم يكن الحقود". علينا أن ندفن أخطاء الرجال معهم، ونوارى سوااتهم، ويرى نوكس أن موضوعة "التشريح البيوجرافى" وتقطيع السيرة إربا يشوه ذكرى العظماء<sup>(١)</sup>.

ومن بين المجرمين إدموند كرل Edmund Curll سيئ السمعة الذى كتب سيراً منتهزة تراوحت من ٤٠ إلى ٥٠ عقب وفاة أصحابها مباشرة، امتلأت بالفكركة ومقاطع من صنف مشكوك فى صحتها وأبيات مسروقة من دواوين كثيرة، وقد حذر جيلبرت برنت Gilbert Burnet بسخرية فى مقدمة سيرة هيل Hale الذاتية من إفساد كتاب السيرة للحقيقة لتناسب أهدافهم "فتكتب سير الأمراء بتملق كبير للاستفادة من أصحابها أو من يهمهم أمرهم، أو تكتب باحتقار شديد" ليثار كاتب السيرة لنفسه، وبالإضافة لتحذيره من الكتابة لأغراض تجارية نصح أيسون Addison بالموضوعية والدقة والفطنة التى لا يمكن الحصول عليها إلا إذا كان الشخص موضوع السيرة غير معروف بصفة شخصية لكاتب السيرة، ورأى أيسون ألا تكتب السيرة إلا بعد وفاة صاحبها بفترة كافية، حتى "ينام الحسد والصدقة، ويذوى كبرياء أعدائه وأنصاره إلى حد ما".

كتب روجر نورث مقدمته (١٧١٨ - ١٧٢٢) التى نشرت بعد وفاته، وفيها خالف المفاهيم سالفة الذكر عن كتابة السيرة، فنوع من الكتابة عن البارزين إلى الكتلة عن العاديين، وشجع على ذكر الأحداث الشخصية العارضة. أطلق أحد المعلقين عليها تورية فى مضمونها" فى توقعها" للسيرة الشخصية الحيوية المكتملة التى تطورت فيما بعد<sup>(٢)</sup>. ومثل أيسون يسبق نورث بوزويل Boswell فى توصيته لكاتب السيرة بأن يكون صديقاً حميماً لصاحبها ويحتفظ بملاحظات مستفيضة ويعمل خياله ويذكر أدق التفاصيل ويوظف كلمات صاحب السيرة نفسه، فلا بد للكاتب الموثوق به أن يحوز على ثقة قارئه بمعرفة موضوعية جيداً، وعبارة جونسون عن علاقة كاتب السيرة بموضوعية معروفة جيداً: "لا يمكن لأحد أن

يكتب سيرة شخص ما دون أن يأكل ويشرب معه ويعيش حياته الاجتماعية"، وهي عبارة يذكرها بوزويل مهنتاً نفسه (حياة جونسون، ٢). رأى جونسون وغيره أن أفضل سيرة ذاتية تلك التي يكون صاحبها شاهداً عليها، ومن أوائل هذا النموذج ذكريات حياة جراهام لميسون Mason التي تضمنت رسائل لجراهام سمحت له بالتحدث عن نفسه. ورأى جون تولاند John Toland وفيما بعد كونيرز ميتلтон Conyers Middleton أن كاتب السيرة لا بد أن يبذل ما في وسعه للحصول على مصادر أولية تدعم مفاهيمه؛ لذا يبحث ميتلтон في جميع كتابات شيشرو ويضمن مقاطع من رسائل في محاولة لحياكة كلماته ضمن سيرته الذاتية.

تزايد الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والأحداث العرضية والأحاديث الشخصية، مما أشعل فتيل مناظرة خلال ذلك القرن عن مدى ما يسمح للسيرة بكشفه. فضل جونسون كتابة السيرة عقب وفاة صاحبها مباشرة بدلاً من الانتظار حتى يسمح مرور الوقت بمزيد من الموضوعية، رغم ضرورة إخفاء ما قد يسوء أقارب المتوفى. "إذا أجلت الكتابة حتى يزوى الاهتمام والحسد قد نصل إلى الموضوعية، لكن علينا توقع قليل من الذكاء" (حياة الشعراء، ١٧٨١)، فقد تكشف الجوانب المؤلمة في الشخصية عما يفيد البشرية، ورأى جونسون ضرورة ذكرها لأن "كثيراً من الظروف الخفية" ربما تبدو من شخصية صاحبها أكثر مما تبديها أنشطته العامة (رامبلر، ٦٠).

حياة جونسون لبوزويل لا تضاهي أية سيرة أخرى في عنايتها بالتفاصيل وتوخي الصدق، وقد أدرك بوزويل إنجازها غير المسبوق في تقديم عرض متكامل لجونسون فيما يخص العام والخاص على حد سواء، فكتب لوليام تمبل في ٢٤ فبراير ١٧٨٨: "أنا متأكد أن أسلوبى في كتابة السيرة يصل إلى حد الكمال، فهو لا يقتصر على تاريخ تقدم جونسون المرئى للعالم وكتاباته، بل يشمل عرضاً لعقله من خلال رسائله ومحادثاته، إنها أقرب إلى حياة مكتملة من أى عمل سابق"<sup>(٨)</sup>، وبالإضافة لاستخدام ذكريات لميسون Mason كنموذج للجمع بين الرسائل والمذكرات في عرض الشخصية، أكد بوزويل على أهمية التسلسل الزمني

لإضفاء شعور بالتطور في الحياة، والسيرة بالنسبة له اشتمال أكثر من انتقاء، إنها تراكم المادة المجمعة مع أقل تدخل سردي ممكن.

سبق ديفيد مالت David Mallet بوزويل في مساندته للتمسك بالحقيقة في كتابه لسيرة فرانسيس بيكون (١٧٤٠): "من يشرع في كتابة حياة شخصية تستحق التذكر من الأجيال القادمة لابد أن يراعى القانون التالي: يجب أن يدون الأخطاء مع الصفات الحميدة والفشل مع النجاح". هاجم كتاب آخرون مثل صمويل وايت Samuel Whyte ذكر التفاصيل الصغيرة والناقصة التي تعد عاراً على صفحات التاريخ. يمكننا أيضاً أن نجد كثيراً من وصف لمتعة في ذكر الشؤون الخاصة ضمن السيرة، ففي مجلة منثلي ريفيو (١٧٩٩) يصف الكاتب "روعة السيرة بما تحويه من تفاصيل فعند النظر للشيء في سياقه نستطيع ملاحظة أنق التفاصيل وتتبع أكثر الخصائص مواربة، نستطيع النقاط جمال الكمال وروعة".

وفي نهاية القرن أثارت حياة جونسون (١٧٩١) مناقشات متجددة في الموضوعات المألوفة، خاصة استخدام الحوادث العارضة والموضوعية ومدى الخصوصية، وبعد نشر الكتاب انتقد بعض النقاد أسلوب بوزويل، وبذكر آرائهم حول كتابة السيرة ساعدوا في صياغة نظريتها. وفي الوقت نفسه في ألمانيا هاجم هرذر Herder تيار الكتابات التي تجعل من الموتى أساطير وتحولهم لألهة: "اتركوا الموتى يرقدون بسلام. نريد أن ننظر للموتى كأحياء، نود الاستمتاع بحضورهم عبر أعمالهم التي تعيش حتى بعد رحيلهم، وبالتحديد بسبب إنجازاتهم الخالدة نرغب في تسجيل تقديرنا بتكوينها للأجيال القادمة". أراد أن يأتي بمفهوم التفاعل بين الميت والحي في السيرة للحياة بدلاً من تذكر المتوفى بتبجيله، فلا بد للسيرة أن تكون محاكاة بديلة للحياة بدلاً من رؤية طيف أو شاهد قبر، ومع نهاية القرن الثامن عشر تميزت كتابات السيرة والسيرة الذاتية بطابع الخصوصية بخلاف الأنواع الأدبية الأخرى، فكانت عبارة عن انتقال بين حدود العام والخاص.

ومثل هرذر فضل شوبرت Schubart تاريخ الحياة الصادق على الخيال؛ لأن الواقع له تأثير أكبر من وصف الروايات التي نعي للعالم أنها خيال، وفي نفس وقت كتابة جونسون مقالاته في رامبلر ميز توماس أبت Thomas Abbt في رسالة الألب (١٧٦٨) بين السيرة

والتاريخ بالتحول من استقصاء السيرة للعلاقة بين الفرد وعصره إلى بحث في الروح وتنقيب في الذات، وبالنسبة لغيره في ألمانيا تحول الاهتمام بالنفس في السيرة الذاتية (١٦٧٠ - ١٧٢٠) إلى رأى بديل بأن السيرة الذاتية ليست معرفة بالذات بقدر ما هي تقديم لعملية تكوين الذات في العالم. كتب جوته:

يبدو ذلك مهمة السيرة الرئيسية، أن تصور الإنسان في ظروف عصره وتعرض إلى أى مدى تغريه أو تعمل في صالحه، وكيف يوظفها لتشكيل رأى عالمي، رأى في البشرية، وكيف إذا كان فناناً أو شاعراً أو كاتباً يعكس رأيه ذلك إلى العالم مرة أخرى. ولتحقيق ذلك لابد من أن يعي الفرد نفسه وزمنه.

مثل هرر يؤكد جوته على محدودية البشر بطوروفهم التاريخية والخارجية. ازداد اتجاه المحاولات العلمية في الكشف عن القوانين العالمية للطبيعة البشرية إلى داخل الذات، فرأى نورث أن السيرة تتشابه مع العلم، وتخيلها "صادقة تماماً... جزءاً من التاريخ الطبيعي للبشرية"<sup>(٩)</sup>. صنف كتاب قياسات فلسفية للجمعية الملكية في إنجلترا خلال عصر العودة التأليف إلى "حدث مستمر وسرد للماضي"، وشجع تطوير المنظور السردى.<sup>(١٠)</sup>

خلال معظم القرن الثامن عشر اعتبرت السيرة الذاتية جزءاً من السيرة؛ لأنها لا تتميز بصورة كافية لتكون نوعاً أدبياً منفصلاً، وعندما بدأ التمييز بين السيرة والميرة الذاتية بدلا من التاريخ حذر النقاد من فجوة في الفهم بصرف النظر عن مدى معرفة كاتب السيرة بموضوعية رأى كثير من النقاد أن السيرة الذاتية تمدنا بحقيقة الفرد، أما السيرة فتحوى لا محالة تشوهات، واعتبرت السيرة الذاتية شكلاً منفصلاً عندما ازدهرت الكتابات الشخصية في نهاية القرن الثامن عشر أو كان إيزاك ديزرائيلي Isaac D'Israeli من أول من استخدم مصطلح "سيرة ذاتية" في إحدى المقالات القليلة في الفترة التي خصصت لفن كتابة الذات.<sup>(١١)</sup>

North, [Early draft of the life of the Lord Keeper] B.M. Add MS. 32-509 fgv. (٩)

McKen, The Origins of the English Novel, 1600- 1740 (Baltimore, 1987). (١٠)

D'Israeli, 'Some observations on diaries, self biography, and self-characters'. (١١)

اعترف كثيرون بقيمة اليوميات كتسجيل للسلوك في كتابة السيرة الذاتية، بينما تبنى آخرون رأى بيتر دانييل هو في مذكرات (أغسطس ١٨١٠) الذى رأى أن السيرة الذاتية تفقد الصدق وتضع دائماً نصب عينيها قراءها، وسخر توماس وارتون فى مجلة إيدلر (٢ ديسمبر ١٧٥٨) من نقاهة اليوميات المنشورة خاصة للمنهجين، وكرر فيما بعد ديزرائيلى تحذيره من نشر التفاصيل الخاصة عديمة الفائدة، وفى فرنسا ظهر الاهتمام بالذاتية، واعتبر روسو فى اعترافات (١٧٨٢) السيرة الذاتية كشفاً صادقاً عن المشاعر الداخلية: "هدفى الحقيقى من الاعترافات كشف أفكارى الداخلية كما هى فى جميع مواقف حياتى. إنها تاريخ روحى الذى وعدت بقصه، ولست بحاجة لذكر أخرى لكتابتها بصدق، فيكفينى للولوج مرة أخرى داخل ذاتى كما فعلت حتى الآن"<sup>(١٢)</sup>. كانت سيرة روسو للذاتية الأولى من نوعها، فابتكرت لغة عاطفية جديدة وأسلوباً جديداً ربط بين الأحداث الماضية وتذكرها فى الحاضر، ويكشف روحه أصر روسو أن صدق مشاعره يتساوى مع الصدق، حتى لو لم تكن الوقائع أو التواريخ دقيقة.

على العكس من ذلك رأى جونسون أن السيرة الذاتية تكشف حقيقة الشخصية؛ "لأن من يجلس بهدوء وطواعية ليسترجع حياته خيرها وشرها ويتأملها ثم يتركها دون نشرها هو فى الغالب يقص الحقيقة، فالزيف لن يريح عقله ولن تفيده الشهرة فى قبره"<sup>(١٣)</sup>.

نصح جونسون بوزويل بالاحتفاظ بدفتر يسجل فيه الحوادث المسلية والمفيدة، لكن رأى بوزويل أن كتابة اليوميات عمل مرهق، ومن الصعب تحديد معايير الاختيار - "خطر ببالي أحياناً أنه لا يجب أن يعيش الإنسان إلا بقدر ما يمكنه تسجيله، بالضبط كما يجب على الفلاح أن يتجنب زراعة محصول أكبر مما يستطيع حصره". ويسلم بوزويل مثل جونسون وديزرائيلى وارتون أن اليوميات غير صالحة للنشر، ويرى جونسون أن أى إنسان ليس بطلاً أمام نفسه؛ لذا سيحاول كشف حقيقة شخصيته، وأفضل سيرة تحاكى الصدق والتفاصيل الخاصة والقيمة التعليمية الموجودة فى اليوميات:

Rousseau, Confessions, VII. (١٢)

Rousseau, 'La premiere redaction des Confessions' Annales, IV. (١٣)



كاتب سيرته الذاتية عنده على الأقل مبادئ المؤرخ أى معرفة للحقيقة، ورغم أنه يمكن الاعتراض بأن ميله لإخفائها يساوى فرصة كشفها، إلا أننا نعتقد أن احتمال الموضوعية غالب<sup>(١٤)</sup>.

وفى نهاية القرن الثامن عشر بدا أن إيزاك ديزرائيلي شارك جونسون اعتقاده فى الدافع الإنساني بقراءة اليوميات وكتابتها، فرأى أن اليوميات تشهد بالحقيقة، وهى وسيلة لمخاطبة الذات والتواصل مع الذات الأخرى ورأى صافيتسبرى أن كل كائن مفكر يمتلكها.

وفى عصر التنوير لم تعد السيرة والسيرة الذاتية فرعين من التاريخ لكنهما أصبحا نوعين أدبيين منفصلين، ولأول مرة ساعدت نظرية السيرة والنقد على الفصل بين الكتابة الزائفة والمحاولة الجادة فى تسجيل حياة فى نص، ويمثل ظهور شكل لنقد السيرة نقلة جمالية، حين اعتبر النقاد السيرة شكلا من أشكال الأدب الجمالى، ومن المفارقة أنه يمثل دخول تاريخ الشخص العادى إلى مملكة الأدب.



## النقد وصعود أدب الدوريات

جيمس باسكِر James Basker

أدى صعود أدب الدوريات<sup>(\*)</sup> إلى تغير ملامح النقد في الفترة من ١٦٠٠ حتى ١٨٠٠ وتبين درايدن ومعاصروه الأجناس الأدبية ووسائط النشر التي هيمنت على الخطاب النقدي بحلول عام ١٨٠٠، خاصة نقد عروض الكتب review criticism ودوريات عروض الكتب review journal، وكان تأثير الصحافة على الممارسة النقدية ومبادئها الكامنة واسعاً ومركباً، حيث إنها قدمت منابر جديدة سهلة المنال للمناقشة النقدية، وزادت من فرص التعبير النقدي، ونوعتها، وغرست قيماً نقدية جديدة ولقنت الأنظار إلى الأنواع الأدبية الجديدة، وأضفت الطابع المنهجي على الأنواع الأدبية الراسخة، ووسعت جمهور النقد، وشعر بآثارها المؤلفون والقراء والناشرون، وكذلك المؤسسات بداية من المكتبات المتبحرة scholarly libraries حتى جمعيات القراءة reading societies في الأرياف، كما أثرت تأثيراً هائلاً في تشكل قائمة الكتب المعتمدة canon formation وتاريخ التلقي وظهور النقد اللوجداني affective criticism وهضم المؤثرات الأجنبية وتمييز 'أدب المرأة' وأخيراً سياسة الثقافة.

ونظراً لضخامة المادة المتعلقة بتاريخ الصحافة وتعددتها، سيركز هذا الفصل في الأساس على الأنساق الكبرى في التاريخ النقدي البريطاني، وسيشير من آن لآخر إلى التطورات المعادلة في باقي دول أوروبا.

كان التوسع السريع في صحافة الدوريات ظاهرة عامة في أوروبا ككل، وكان ذلك مواكباً لنمو ثقافة الطباعة بوجه عام، ويختلف الباحثون حول تعريفات التعدد وطرائقه، ولكن كانت هناك زيادة هائلة في عدد الدوريات بين ١٦٦٠ و ١٨٠٠، ففي بريطانيا أدت

---

(\*) كلمة الدوريات هنا كلمة عامة تشمل للمطبوعات الصحفية كافة من صحيفة ومجلة ودورية متخصصة، إلخ، والمقصود بها كل ما ينشر بشكل دوري من مطبوعات تتعدد موضوعاتها داخل العدد الواحد. (المترجم)

التقلبات السياسية وقوانين الترخيص العديدة إلى إحداث تحولات غير منتظمة طوال القرن السابع عشر، فكانت هناك ثلاث دوريات مطبوعة عام ١٦٤١، ثم قفز هذا العدد إلى ٥٩ عام ١٦٤٢ على سبيل المثال، و ٣٤ عام ١٦٦٠ ثم انخفض فجأة إلى ٧ دوريات عام ١٦٦١، وفي الفترة من ١٦٦١ إلى ١٦٧٨ كان متوسط عدد الدوريات خمس دوريات سنوياً، وزاد هذا العدد إلى ٢٥ بحلول عام ١٧٠٠، ثم إلى ٩٠ عام ١٧٥٠، ثم ٢٦٤ عام ١٨٠٠<sup>(١)</sup>. وكانت هناك اتجاهات مماثلة في فرنسا وألمانيا، ففي فرنسا، يذكر الباحثون أن عدد الدوريات كان ٣٦ عام ١٧٠٠، ثم ٧٠ عام ١٧٣٠، ثم ١١٤ عام ١٧٥٠، ثم ١٧٣ عام ١٧٧٠، ثم قفز إلى ٢٥٠ أو ٣٠٠ سنوياً بعد عام ١٧٨٩، أما في ألمانيا فيقول فابيان Fabian إن أول مجلة متخصصة scholarly journal ظهرت عام ١٦٨٠ - ووصل عدد الدوريات إلى ٥٤ بحلول عام ١٧٢٠، وفي الفترة من ١٧٦٠ حتى ١٨٠٠ كانت هناك ٧٤٠ دورية أخرى ظهرت في فترة أو أخرى<sup>(٢)</sup>.

اقتترنت هذه الزيادة في الأعداد بكثرة الأنواع والتخصصات التي قاربت بثرائها أن تنازع الطبيعة نفسها، فكان بإمكان القارئ في تسعينيات القرن الثامن عشر أن يقرأ دورية متخصصة في علم النبات botany، الموسيقى، الموضة، الفن، النكات، الشعر، العمل، الأطفال، المسرح، الشؤون العسكرية، القانون، السحر، الطب، سباق الخيل، تراجم الأعلام biography، الثقافة الفرنسية، للمرأة، الاستشراق Orientalism، الأندلس الإيطالي، الرياضيات، طائفة الميثودية للبروتستنتية Methodism الروايات، أو الزراعة، بالإضافة إلى عشرات المجالات الأخرى (NCBEL, 1305-12). وكان بإمكان هذا القارئ أن يختار صحيفة يومية Daily "صباحية أو مساءية"، أو ثلاث أسبوعية thrice-weekly، أو نصف أسبوعية bi-weekly، أو أسبوعية weekly، أو نصف شهرية fortnightly، أو شهرية monthly، أو فصلية quarterly، وبأحجام تتراوح من فرخ ورق واحد إلى مئات الصفحات.

(١) Golden, "ntroduction" in Sullivan (ed.), *British Literary Magazines*, I, xv; Crane and Kaye, *Census*.

(٢) Sgard, *Bibliographie*; Hatin, *Bibliographie*; Fabian, *Widening Circle*. (٢)

وحتى نتلمس طريقنا وسط أحراش هذا النمو الأدبى وأثاره فى تاريخ النقد، يجدر بنا أن ننظر إلى ثلاث فترات أساسية سادت فيها أنواع مختلفة نوعاً من الدوريات وتركت بصمتها على الثقافة الأدبية: تمتد الفترة الأولى من منتصف العقد الأول من القرن السابع عشر حتى نهاية القرن، وشهدت ميلاد الصحافة كما شهدت، بداية من عام ١٦٦٥، تأسيس الدوريات الثقافية *learned journals*، وتمتد الفترة الثانية من عام ١٧٠٠ حتى ١٧٥٠ وكان فيها للمقالة الصحفية أثر كبير، وبرزت فيها المجلة *magazine* أو المنوعات الشهرية *monthly miscellany* بكل ما لها من جاذبية شعبية، وتمتد الفترة الثالثة من ١٧٥٠ حتى ١٨٠٠ وفيها ظهرت مجلات عرض الكتب الأدبية *literary review journal* بشكلها الحديث وسرعان ما هيمنت على الممارسة النقدية.

## قبل عام ١٧٠٠

برز نوعان صحفيان فى هذه الفترة أسهما بأكبر لولو فى تاريخ النقد، وهما الصحيفة *newspaper* والدورية المتخصصة *learned journal*، ويمثلان الثنائية التى تكمن وراء النقد الأدبى باعتباره ممارسة ثقافية، وتتمثل هذه الثنائية فى أن النقد له جذور تجارية/ استهلاكية وكذلك جذور فكرية/ جمالية فى التاريخ الثقافى. ظهرت الصحف فى فترة مبكرة بشكل أو بآخر لدرجة أنها أثارت قريحة بن جونسون Ben Jonson فى عشرينيات القرن السابع عشر (على سبيل المثال، أخبار من العالم الجديد *New Worldenews From Th*، ١٦٢٠)، إلا أنها لم تشتمل على نقد بالمعنى المعروف، فلم يحلم درايدن Dryden أو نظراؤه الأوروبيون أمثال بوالو Boileau ورابان Rapin ولوبوسو Le Bossu بنشر نقد جاد فى صحيفة، ولكن ناشرو الكتب وغيرهم من الأطراف المعنية الأخرى نشروا مراجعات قصيرة وإعلانات لكتبهم فى الصحف، وتم تقديم أو عرض أعمال ملتون Milton ودفينانت Davenant وإسحق والتون Isaac Walton وكاولى Cowley بهذه الطريقة فى وقت مبكر

من أربعينيات القرن السابع عشر<sup>(١)</sup>. نشر بائعو الكتب قوائم مطبوعات catalogues - والعديد منها منيل بنشر وصفى (مديح مبالغ فيه) - قامت بوظيفة مماثلة. فضلاً عن القوائد التجارية، ساعد ذلك على زيادة وعى الجمهور العام بالكتب الحديثة وعلى تعويد من يمتلكون هذا أدنى لمعرفة القراءة والكتابة على قراءة شيء ما عن هذه الكتب (خرجت ما يطلق عليها في العادة أول دورية متخصصة أدبية حديثة، وهي ذا مانثلي ريفيو *The Monthly Review* (١٧٤٩) إلى حيز الوجود لخدمة المصالح التجارية لمؤسسيها وهو بائع الكتب والناشر رالف جريفيث (Ralph Griffiths).

وهكذا مهدت الصحف الطريق للتغيرات في علم اجتماع الأدب التي ترتبت على ذلك، وساعدت على محو الأمية وخلقت شهية استهلاكية ستؤدي إلى تسليع المعلومات، أى إنتاجها على نطاق واسع وتوزيعها واستهلاكها، ويمثل ذلك التسليع مركز ثقافة الطباعة الحديثة، كما أن الصحف ولدت عند القراء ولعاً بالأخبار - "أحدث النصائح" - الذى أضفى القيمة على الأحدث والجديد والقورى. وفاض هذا الولع بالجدة لدرجة أنه تم النظر إلى الكتب الجديدة والتطورات الثقافية الأخرى على أنها "أحداث إخبارية" news events لا بد أن توصف وتقيم مثل غيرها من الظواهر، ومع مرور الوقت ستفوق أعداد المطبوعات قدرة القارئ على المتابعة وصارت الحاجة ماسة إلى نوع من دليل المستهلكين - مثل مجلة مكرسة تماماً للكتب الجديدة.

كان للدوريات المتخصصة التي ظهرت فى أواخر العقد الأول من القرن السابع عشر تأثير مباشر على ممارسة النقد، وبدأت هذه الدوريات بدورية مجلة العلماء *Journal des Savants* لـديسالو De Sallo عام ١٦٦٥. وعلى خلاف دورية المناقشات الفلسفية للجمعية الملكية *Philosophical Transactions of The Royal Society* (لندن، ١٦٦٥) التى نشرت الاكتشافات الأصلية فقط، كرست دورية مجلة العلماء بعضاً من محتوياتها لمختلصات الكتب. وتقليداً لـ مجلة العلماء (وفيما بعد مركزير جالانت *Mercure Galant*، ١٦٧٢) فى هذا الاهتمام بالكتب والموضوعات الأدبية، ارتقى جيل كامل من الدوريات

الأوروبية عتبة النقد الأدبي المتعمق: مجلة صفوة الأئب *Giornale De Letterati* (١٦٦٨) في إيطاليا، الحصاد المتبحر *Acta eruditorum* (١٦٨٢) في لايبزغ *Leipzig*، أخبار عالم الأئب *Nouvelles de la République des letters* لبيل *Bayle* (١٦٤٨) في أمستردام، بالإضافة إلى المقطفات الفلسفية *Philosophical Collections* (١٦٧٩)، وتقارير المجتهدين الأسبوعية *Weekly Memorials of the Ingenious* (١٦٨٢)، وأول الدوريات المتخصصة العديدة التي أسسها جان دي لاكروز *Jean de la Crose* في لندن وعنوانها المكتبة التاريخية للعلمة *Universal Historical Bibliolèque* (١٦٨٥). ولكن هذه الدوريات ظلت محدودة وكانت تميل لأن تغطي كتباً قليلة بعضها لا يفهمها إلا الخاصة، وإلى تقديم مستخلصات بدلاً من تقديم تقييم نقدي، والمقالات الأدبية الأصيلة نادرة، وكانت المقالات التي يكتبها كتاب لهم قامة مثل قامة بيلير بيل *Pierre Bayle* أكثر ندرة، وكانت المحتويات شديدة التخصص والغموض لا يفهمها القراء غير المتخصصين، كما أن دورية الحصاد المتبحر كانت تنشر باللاتينية.

هذه الدوريات المتخصصة تشير، على نحو تدريجي ببطء، إلى زمن يتحول فيه الكتاب والقراء تلقائياً إلى الدوريات بصفتها الوسائط الكبرى للنقد، بدلاً من تحولهم إلى المقدمات التي تكتب من أن لآخر والتمهيدات والكتيبات التي مثلت الإسهام النقدي لدرابدين أكبر نقاد تلك الفترة لدرجة أن جونسون أطلق عليه لقب "أبو النقد الإنجليزي"، وقامت مثل هذه الدوريات بتنظيم النقد ومنهجه بالتدريج، مثلما كانت الهيئات المتخصصة تمنهج مجالات المعرفة الأخرى خلال عصر التنوير. (في الواقع لو كان درابدين وروسكومون *Roscommon* قد نجحا في تأسيس أكاديمية إنجليزية للأدب في ستينيات القرن السابع عشر. أنشأت الأكاديمية دورية لنشر آرائها وتوسيع سلطتها)<sup>(٤)</sup>. ومع انتظام نشر الدوريات، أصبحت هي المناير الطبيعية للنقاش النقدي المتواصل، وكانت أكثر ملاعة واتساعاً، وأكثر إفضاء إلى المساهمة العريضة من المقولات المنعزلة العشوائية للنقاد الذين يكتبون في المقدمات والكتيبات.

تطورت الدورية الأدبية literary periodical عن الدوريات المتخصصة بالتسريح. فعام ١٦٧٩ اشتملت دورية المقطعات الفلسفية لروبرت هوك Robert Hooke على قسم عن الكتب الحديثة كانت دورية المقطعات الفلسفية تنظر إليه، وعام ١٦٨٢ بدأت دورية تقارير المجتهدين الأسبوعية في تقديم مستخلصات للمطبوعات الأجنبية، وعام ١٦٨٤ جعل بيل تغطية الكتب الأجنبية هدفاً أولياً لدوريته أخبار عالم الأدب، وعام ١٦٨٥ وسع دي لاكروز هذه الفكرة بأن شرع في أن يقدم في دوريته المكتبة التاريخية العامة *Universal Historical Bibliolèque* "وصفاً لأهم الكتب المطبوعة في كل اللغات"<sup>(٥)</sup>. كما صارت دورية دي لاكروز أول دورية تدعو القراء إلى المشاركة فيها، الأمر الذي بشر بما حدث في منتصف القرن الثامن عشر، عندما صارت مشاركة القراء أمراً معتاداً لدرجة أن كتابات هيوم Hume عن اللغة على سبيل المثال صارت موضوع مطارحات نقدية مع الجمهور على صفحات مجلة الإسكتلنديين *Scots Magazine* (١٧٦٤٢٦)، وخدمة لقرائها الأقل ثقافة، كما كانت علامة على الاتجاهات الأوسع في علم اجتماع النقد الأدبي، لدرجة أن العديد من الدوريات بدأت في ترجمة مقتطفاتها من المطبوعات الأجنبية، وأخيراً حلت دوريه مماثلة محل دورية الحصاد المتبحر، وهي دورية الصحيفة الجديدة في الموضوعات المتخصصة *Neue Zeitungen Von Gelehrten Sachen*، التي كانت تكتب بالألمانية وليست باللغة اللاتينية.

في الوقت نفسه، سعت الدوريات المتخصصة لأن تقدم نقاشاً نقدياً على أعلى مستوى، وكانت شديدة الانتقائية فيما يتعلق بموضوعاتها، وعام ١٦٩١ بلغ الشطط بدى لاكروز مداه لدرجة أنه منع مناقشة الأدب الخفيف - المسرحيات، الأهاجي، الرومانسات وما شابهها - في دوريته، ونتيجة لذلك نادراً ما كانت المحتويات الأدبية في الدورية تتجاوز مقالات عن الخرافات *Fables* لليسترانج Léstrange وفنون الإمبراطورية *Arts Of Empire* لراييه Raleigh ومذكرات *Memoirs* وليم تمبل William Temple ونادى أثينا لأهل أوكسفورد



*Athenae Oxonienses* لود<sup>(١)</sup> Wood. وبالرغم من أن ذلك أدى، للمفارقة، إلى استبعاد أعمال درايدن (التي كانت في الغالب "مسرحيات وأهاجي وما شابهها") من النقاش النقدي، فإنه دل على الجدية التي معى بها رجال مثل دى لاکروز لرقى المعرفة والأدب السامية. ستأتى الصحافة الشعبية *Popularizers* فيما بعد، وسيؤدى امتزاج تأثيرها بتأثير الدوريات المتخصصة إلى الدوريات النقدية المتطورة في أواخر القرن الثامن عشر، ولكن الأهداف العليا للدوريات المتخصصة - موضوعية التناول من خلال المستخلصات والتلخيصات، وسمو اللهجة وانتقاء المادة، وفوق كل ذلك المواطنة العالمية الدولية التي كانت تتجاوز الحدود القومية وتميز عصر التنوير - تركت بصمتها على نقد الدوريات وصراعاته الداخلية لفترة طويلة بعد ذلك.

## (١٧٥٠ - ١٧٠٠)

بينما ظهرت الكتابات النقدية المهمة قبل عام ١٧٠٠ في كل شكل ماعدا الدوريات - المقدمات، الإهداءات، التمهيدات، الخواتم، الكتيبات، الأطروحات، وحتى الرسائل الشعرية - من المستحيل بعد عام ١٧٠٠ أن نناقش تاريخ النقد دون المرور بالكتابات النقدية الكبرى التي نشرت في الدوريات، بداية من دورية تاتلر *Tatler* (١٧٠٩ - ١٧١١)، والمشاهد *Spectator* (١٧١١ - ١٧١٥) حتى مقالات جونسون في دورية مجلة الجنتلمان *Gentlemen's Magazine* في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الثامن عشر ومقالاته في دورية رامبلر *Rambler* (١٧٥٠ - ١٧٥٢). هناك نوعان من الدوريات أثرا تأثيراً بالغاً في تاريخ النقد في بدايات القرن الثامن عشر، وهما المقالة الدورية *periodical essay* والمجلة *magazine* أو المنوعات الشهرية، وكلاهما نبع من الطرف العام (فى مقابل الطرف المتخصص) للسلسلة، وكلاهما استمد قدرته على التأثير في ممارسة النقد من شعبيته الهائلة، وهى شعبية لا تتجلى فى أعداد القراء وتكوينهم فحسب، بل فى محتوياتهما ولهجتهم ومصطلحاتهما. وكلا النوعين شهير، ونجد له تغطية واسعة فى الكتابات المتخصصة بصورة

لا تضطرنا إلى تكرار تاريخه هنا، إلا أن نمر عليه مرور الكرام، ولذا سنقتصر اهتمامنا هنا على كيفية إسهام هذين النوعين في تاريخ النقد.

تناسب المقالة الدورية وقت قارئ الطبقة الوسطى الذي يقرأها فيما يقتطعه من وقت عمله للراحة والقراءة، وهي تمثل استراحة أو تسلياً لا تمريناً فكرياً جاداً، فقد كانت الحاجة إلى التسلية ملحة، ولكن وسط تيار الصور الفكاهية والهراء السياسي والتعليق الاجتماعي، اختار كتّاب المقالات أن يدرجوا نقداً أدبياً لا يأس به في مقالاتهم، وكانت النتائج عجيبة تماماً، فعلى سبيل المثال ركز ديفو Defoe في مقالة من مقالاته الأدبية القليلة وسط دوريته التي تتخذ عنوان ذا رفيو *The Review* (١٧٠٤ - ١٧١٣) نقاشه لقصيدة ملتون الملحمة للفردوس المفقود *Paradise Lost* على السؤال: هل مارس آدم وحواء الجنس في جنة عدن قبل السقوط (٨، ٢٩ مارس ١٧١٢). وساهم بوب Pope في دورية ستيل Steele التي تتخذ عنوان جارديان *Guardian* بنقد جاد ساخر للشعر الرعوي *pastoral poetry* عاث في قصائد منافسه أمبروز فيليبس Ambrose Phillips وبطريقة استعراضية ذات حدين خفف من شأن المناهج الملزمة بالقواعد للنقاد الذين يقلدهم بوب نفسه (٤٠/ ٢٧ أبريل ١٧١٣). وفي دورية كوفت جاردين *Covent Garden Journal* (١٧٥٢) كتب فيلدنج آراءه في الأدب المعاصر، خاصة روايات سمولت Smollett، في شكل قصة رمزية خاصة بـ "معركة الكتب"، ونشرت سلسلة بعنوان *جورنال معركة الورق الحالية* <sup>(٧)</sup> (الأعداد ٣-١١ يناير ١٧٥٢).

وتكمن تحت هذا المرح والهزء آثار ضمنية مهمة على التاريخ الأدبي، فتحت هذه المقالات الدورية موضوع النقد لجمهور من القراء أكثر تغايراً وعدداً من جمهور الدوريات المتخصصة، وتظهر قوائم الاشتراك في دوريتي تاكتر وسبكتاتر على سبيل المثال أن المشتركين لم يكونوا من المثقفين والأرستقراطيين فحسب، بل ضموا أعداداً من التجار والمهنيين وضباط الجيش وكذلك أعداداً غفيرة من النساء وعدداً قليلاً من الصيادلة والعطارين والصاغة والساعاتية وصاغبي النسيج. وفي السنوات اللاحقة انضمت أعداد غفيرة من

الطلاب لجمهور قراء هاتين الدوريتين وربما رجع ذلك إلى نصيحة هيو بلير Hugh Blair وبنيامين فرانكلن Benjamin Franklin (الذين أوصيا الطلاب بأن يقرءوا تاتلر وسبكتاتر بصفتها نماذج للأسلوب) أو إلى أن الطلاب كانوا يجدون المقالات معاد طبعها فسي كتبهم المدرسية. وعلى أساس تعدد قراء النسخة الواحدة في أماكن معينة مثل المقاهي (كان هناك ٢٠٠٠ مقهى في لندن عام ١٧١٠) وتقدير العدد المطبوع print-run للعدد الواحد بـ ٣٠٠٠ - ٤٠٠٠، قدر البعض قراء تاتلر بـ ١٠٠٠٠ قارئ.

وانضم جيل ثلو جيل لجمهور القراء إذ تمت إعادة طبع عشرات، وربما مئات، من الطباعات المجمعة من تاتلر وسبكتاتر على مر القرن الثامن عشر، وهناك مقياس آخر لتأثير هذه الدوريات يتمثل في عدد مقلديها، ففي بريطانيا وحدها هناك تعداد يقول إن أكثر من خمس وخمسين دورية مختلفة حاولت أن تقلد تاتلر بحلول عام ١٧٩٠. كما كان هناك تأثير دولي كبير، فتمت ترجمة سبكتاتر إلى الفرنسية (١٧١٤) والهولندية (١٧٢٠) والألمانية (١٧٣٩)، وكانت هناك محاكيات لا حصر لها في دول أخرى خاصة ألمانيا حيث كانت سبكتاتر ذات تأثير خاص، وأيضاً في الدنمرك وبولندا وفرنسا. ربما كانت دورية سبكتاتر الفرنسية *Le Spectateur francais* (١٧٢٢ - ١٧٢٣) أبرز هذه الدوريات، وصاحبها ماريفو Marivaux، بينما تمثل دورية إسكورس دير مالين *Discourse Der Mahlern* لبودمر Bodmer وبرايتنجر Breitinger (زيورخ، ١٧٢١ - ١٧٢٣) ودورية النقاد الحكماء *Die vernünfftigen Tadlerinnen* لجوتشد Gottsched (لايبسميج، ١٧٢٥ - ١٧٢٧) مئات الدوريات الألمانية المقلدة. نشرت أول دورية أدبية روسية متخصصة وهي أوراق شهرية للإفادة والتسلية *Monthly Papers for Profit and Entertainment* (١٧٥٧ - ١٧٦٢) ترجمات للمقالات المنشورة في دورية سبكتاتر<sup>(٨)</sup>. وكما يتضح من تاتلر وسبكتاتر، استطاعت الدوريات الناجحة أن تصل إلى جماهير عدة تتجاوز حدود الطبقات الاجتماعية والحدود القومية، وتصدد أمام الزمن.

كان لهذا التأثير المتسع تشعبات عديدة. أولاً، جعلت هذه الدوريات الموضوعات الأدبية والقضايا النقدية فى بؤرة المحادثات اليومية ووعى عامة الطبقة الوسطى، فى المنتديات والمقاهى وقاعات الدرس فى المدارس وغرف السفرة فى المنازل، وبما أن أديسون Addison وفيلنج وجونسون أدخلوا موضوعات أدبية مثل شكسبير، وملتون، المأساة، والشعر الرعوى، والرواية فى مقالاتهم، صارت معرفة القضايا الأدبية جزءاً من "المتابعة"، وبالتالي ساعدت على تعريف معايير ثقافة الطبقة الوسطى وأفاقها.

بالطبع أثر الإحساس بالسياق والجمهور فى اللغة التى يكتب بها هذا النقد، فصارت أخف وأمتع من الخطاب النقدى الصرف. فعلى سبيل المثال، قلما يتكلم سويفت Swift بلهجة فقيه اللغة الوقور فى مقالاته بدورية تاتلر عن فساد اللغة الإنجليزية عندما يقول عن أصحاب اللهجاء السيئ وهو ينادى بطريقة مقننة فى كتابة كلمات اللغة [الإنجليزية]: "الزعم المعتاد أنهم يتهجون كما يتحدثون: يا له من معيار نبيل للغة! أن نعتد على هوى كل غنودر يقطع الكلمات؛ لأنها لباس أفكارنا، ويشكلها على هواه، ويغيرها أكثر مما يغير ملابسـه" (٢٣٠ / ٨ سبتمبر ١٧١٠)، أو بوب فى مقالة ساخرة عن العبقرية الشعرية: "ما يلاحظه موليير Molière عن تجهيز العشاء، أن أى إنسان يستطيع أن يجهزه بالمال، وإذا لم يستطع الطباخ للماهر أن يجهزه بدونه [بدون المال]، فإن فنه بضيع هباء، يمكننا أن نقول للشيء نفسه عن كتابة القصيدة، يمكن لمن يمتلك عبقرية أن يكتبها بسهولة، ولكن المهارة تكمن فى كتابتها بدون عبقرية" (جارديان ٧٨ (١٠ يونيو ١٧١٣).

مال كُتِّب المقالات فى كتاباتهم النقدية الجادة والساخرة على السواء إلى مقاومة قواعد التقليد الكلاسى الجديد الصارم ونظريته لصالح نقد فطرى أكثر تركيزاً على القارئ، وهكذا يقول أديسون عن طبعة تيت Tate "المعدلة" لمسرحية الملك لير:

الملك لير مأساة رائعة من النوع نفسه، كما كتبها شكسبير، ولكن عندما تم إصلاحها طبقاً للتصورات الخرافية عن العدالة الشعرية، فقدت نصف جمالها فى رأى المتواضع...

لذلك لا أهاجم هذه الطريقة في كتابة المآسى، بل أهاجم النقد الذى يجمّل هذه الطريقة على أنها الطريقة الوحيدة (سبكتاتر ١٦/٤٠ أبريل ١٧١١).

فى العادة يوصف هذا الموقف (غير المكتمل بدرجة لا تجعله يشكل حركة) على أنه تحول من قواعد النوع إلى النقد النفسى أو "الوجدانى"، وهو تحول من التأكيد الكلاسى على المثل العليا للشكل وتقنين النقاد لها إلى التركيز على قدرة الفن على التأثير فى جمهوره، وأفضل مثال على ذلك سلسلة المقالات التى كتبها أديسون عن مباحج الخيال (سبكتاتر ٤٠٩، ٤١١ - ٤٢١) (١٩ يونيو، ٢١ يونيو/ ٣ يونيو ١٧١٢) رغم أن هذا الموقف يبرز عند معظم كتّاب المقالات بداية من ستيل حتى جونسون وجولد سميث Goldsmith.

قدم جونسون ما يشبه البيان لهذه الروح النقدية فى نهاية العدد رقم ١٥٦ من دورية رامبلر *Rambler* (١٤ سبتمبر ١٧٥١)، انطلق من علم النفس والفطرة السليمة ليهاجم الالتزام الصارم بالوحدات المسرحية قائلاً:

لابد أن يبدأ الكاتب سعيه بتميز الطبيعة عن العادة، أو تمييز ذلك المتوطد؛ لأنه صحيح، عن ذلك الصحيح لأنه متوطد، ولا يمكن له أن ينتهك المبادئ الأساسية لرغبته فى الجدة أو يمنع نفسه من الوصول إلى الجمال الذى يرتئيه بسبب خوف لا مبرر له من كسر القواعد التى لا يحق لأى مستبد أدبى أن يفرضها.

نجد هنا صرخة استنصار موجهة لـ "القارئ العادى"، ذلك القارئ الذى يُعد الحكم النقدى المتخيل عند جونسون، والمشهور بكونه "لم تفسده التحيزات الأدبية" والمتحرر من تهذبات البراعة وتزمت المعرفة، ومن هنا نجد دلالة كبيرة فى أن جونسون لم يتصور ذلك "القارئ العادى" لأول مرة فى كتابه حياة جراى *Life of Gray* (١٧٨١)، بل تصوره قبل ذلك بثلاثين عاما فى بوتقة كتاباته فى رامبلر حيث استعمل هذا المصطلح مراراً (على سبيل المثال فى العددين (٤ و ٥٧، ٣١ مارس، ٢ أكتوبر ١٧٥٠). باختصار دخل القارئ العادى - الذى احتل أهمية كبيرة عند فرجينيا وولف Virginia Woolf ونقاد محدثين غيرها - تاريخ النقد من خلال أدب الدوريات. ويمكن أن ترجع مقاومة أديسون وجونسون وآخرين

للقواعد والنظرية الكلاسيكية الجديدة الصارمة لصالح النقد الوجداني، التي تتسبب في العادة لتأثير لوك Locke - يمكن أن ترجع كذلك للميقا الصحفي الذي تصور فيه المؤلفون هذه المقاومة وأعربوا عنها. ومن المؤكد أنه لم يقدم أى سياق آخر حسا أكثر تلقائية واتساقا باستجابة القارئ الفعلي - نقده اللاذع، ديناميته النفسية الكامنة، قوته الجمعية - من التجاوب اليومي بين الصحفيين والقراء.

مكن انفتاح شكل المقالة وتنوعها الكتاب كذلك من توسيع النقاش النقدي ليشمل الأنواع الأدبية التي لم تحظ إلا باهتمام شكلي ضئيل؛ لأنها كان ينظر إليها على أنها جديدة تماما أو متدنية أو نافهة للغاية، ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النقاش تناول أديسون الحماسي للحكاية الشعبية المنظومة<sup>(\*)</sup> popular ballad "طراد الفارس" Chevy Chase فى العديدين ٧٠ و٧٤ من مجلة سبكتاتور (٢١ مايو، ٢٥ مايو ١٧١١). وتبشر المبادئ النقدية التي يدعو إليها دفاعا عن هذه الحكاية الشعرية - محذرا المنقذين من تشكيل "نوع مفتعل خاطئ" ومجذبا "الفطرة المليمة البسيطة" للقراء العاديين - بتحول فى القيم الشعرية التي ستجىء فى أواخر القرن الثامن عشر. كانت الرواية أهم نوع أدبي جديد يحظى بالاهتمام بهذه الطريقة، فعلى سبيل المثال وضعت مقالة فيلدنج عن رواية تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox كيشوث الأثني Female Quixote وضعت تلك الرواية فى بؤرة اهتمام العامة وربطتها بالتراث الفكاهي لثريانتس Cervantes، وبعد ذلك تشجيعا حميدا لكاتبة عام ١٧٥٢ (كوفنت جاردن جورنال ٢٤ (٢٤ مارس ١٧٥٢). وبالرغم من أن الرواية كانت بحلول منتصف القرن الثامن عشر راسخة كنوع أدبي لدرجة أن جونسون نفسه كرس عدداً مبركاً من رامبلر (٤/ ٣١ مارس ١٧٥٠) لإمكاناتها الفنية، فإنه لا تخفى علينا دلالة أنه لم يكتب كتاب نقدي كامل عن

---

(\*) ballad: المصطلح على شكل من أشكال الكتابة يجمع بين الصياغة الشعرية والمضمون القصصى كما فى المجموعة المتميزة التي ترجمها أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكلوى بعنوان حكايات شاعرية عن الأدب الألمانى (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤)، مع العلم بأننا ترجمنا المصطلح فى موضع آخر بـ "الموال" وذلك فى عنوان ديوان الموهوب الغنائية Lyrical Ballads لوردزويرث وكولردج، حيث شاعت ترجمة عنوان هذا الديوان بهذه الطريقة. (المترجم)

الرواية كنوع أدبي حتى القرن التالي؛ لذلك كان على مؤرخي الأدب للمحدثين عند تأريخهم للنقدى المبكر للرواية أن يفعلوا مثلاً فعل محررو مجلد التراث النقدي er,tage Critical عن فيلننج؛ بحثوا عن مآلهم الضالة فى الصحافة الدورية، حيث يجرى معظم ذلك النشاط النقدي. ولاحظ منظر أدبي حديث عند استكشافه لما أماء "مجموعة العلاقات الجذابة... بين النظرية الأدبية وشكل النقد" أنه "من الصعب كتابة كتاب نقدي طويل جذاب: فى الواقع لا نجد كتاباً مثل هذا فى أية لغة"، وذكروا أنه "منذ بداية النقد المنهجي... كان معظم النقد يدرج فى فئة النقد الدورى"<sup>(٩)</sup>.

كانت المجلة، مثل مقالة الدوريات، وسيلة شعبية للغاية لا تمثل الموضوعات الأدبية إلا بعض اهتماماتها، ومع ذلك كان شكلها مختلفاً تماماً، تشمل مجموعة عريضة من الأقسام تغطى كل شىء بداية من السياسة والشئون الخارجية حتى نعى الموتى والجرائم وأسعار المحاصيل الزراعية، كان التنوع صفتها الأساسية، وهى صفة ترجع بشكل أولى إلى المنوعات الشهرية مثل صحيفة *Gentleman's Journal* (١٦٩٢) ومركيز جالانت *mercure galant* فى القرن السابع عشر، ولكنها صفة صار لها طابعها المستقل فى مجلة *Gentlemen's Magazine* (١٧٣١) ولندن مجازين *London Magazine* (١٧٣٢). وأدى التنافس بين هاتين المجلتين إلى تعريف المجلة بأنها شكل مازال مماثلاً لشكله اليوم إلى حد ما، برغم استمراره فى التطور.

أسهمت المجلة فى تقدم النقد، فنتيجة لقدرتها على إدراج مقالات أدبية من أى نوع يختاره المحررون، كانت قادرة على تقديم كتابات نقدية خفيفة من آن لآخر علاوة على تراجم الأعلام والقصاص والشعر، وكان باب الشعر من الأبواب الرئيسية فى كل مجلة، وكانت المجلات تعيد فى العادة طبع مقتطفات من مقالات الدوريات والصحف، الأمر الذى ساعد دون قصد على أقول المقالة بصفتها مطبوعة مستقلة؛ فقد تم بيعها ودمجها فى مطبوعات أكبر، وبحلول عام ١٧٦٠ على سبيل المثال كان جونسون ينشر مقالاته التى سبق أن نشرها فى مجلة *Idler* فى دورية التاريخ العلم *Universal Chronicle*، وكان جولد سميث

يسهم بكتابات مسلسلة عن الآداب السامية في المجلة البريطانية *British Magazine* التي كان يحررها سمولت Smollett<sup>(١٠)</sup>.

وسَّعت المجلة، مثل المقالة الدورية، جمهور النقد الأدبي، حتى وإن كان النقد خفيفاً أو جزئياً، وأمنت وعياً بالنقد الأدبي بين أولئك القراء الذين كانوا يقرعون المجلة في الأساس من أجل معرفة أسعار البورصة أو أخبار المجتمع، وسلطت الأضواء على الأنواع الأدبية الهامشية، خاصة الأشكال الجديدة أو الضحلة، مثل الرواية والمسرحية الهزلية *farce* والشعر الشعبي، واستطاعت أن تؤثر في الأنواق النقدية المعاصرة وربما على مسار تشكل مؤسسة النصوص الأدبية *canon formation*. من يستطيع أن يقيس أثر نشر لندن مجازين المتكرر لقصائد "الشاعر الكاسح" ستيفن دك Stephen Duck في تنوق القرن الثامن عشر لشعراء الطبقة الوسطى؟ أو يقيس مدى تأثير شعر المجلات في تكوين الشاعر الشاب ورنزويرث Wordsworth الذي نشر في سن السادسة عشرة قصيدته الأولى في المجلة الأوروبية *European Magazine*؟ إذا علمنا أن أكثر من نصف الـ ١٠٧ شاعرة اللاتي تم تجميع أعمالهن في مختارات أكسفورد الشعرية الجديدة بعنوان شاعرات القرن الثامن عشر *Eighteenth-Century Women Poets* (١٩٨٩) نشرن بعض قصائدهن المهمة (في العادة قصائدهن الأولى) في المجلات، كيف يتسنى لنا أن نقيس أثر الدوريات في مكانة المرأة في تاريخ الأدب؟<sup>(١١)</sup>.

لعبت المجلات كذلك دوراً في التلقى الدولي للأدب وهضم المؤثرات الأجنبية. نشرت لندن مجازين ترجمات عدة أعمال لفولتير Voltaire في سنة واحدة على سبيل المثال، بينما حاول جونسون، الذي لم يكن صديقاً لفولتير، أن يجعل تغطية الأدب الأجنبي أول اهتماماته عندما قام بتحرير مجلة الجنتللمان، وفيما بعد المجلة الأدبية *Literary Magazine*<sup>(١٢)</sup>. وكان التأثير يسير في كلا الاتجاهين. ففي فرنسا أعادت الصحيفة الأجنبية *Journal*

(١٠) Basker, Tobias Smollett.

(١١) Sullivan, *Literary Magazines*, I; Basker, Tobias Smollett; *European Magazine*, 11.

(1787); Roger Lonsdale (ed.), *Eighteenth-Century Women Poets* (Oxford, 1989).

(١٢) *London Magazine*, 26 (1757); Kaminski, Johnson.



*étranger* طبع أعمال كثيرة من المجلات الإنجليزية، وعندما أعادت الصحيفة الموسوعية *Journal encyclopedique* طبع حلقات سلسلة من رواية السير لونسوت جريفز *Sir Launcelot Greaves* لسمولت نقلًا عن المجلة البريطانية قدمت للجمهور الفرنسي أول رواية مسلسلة في تاريخ الأدب الإنجليزي. وفي ألمانيا اتبعت حولية ريلات الشعر *Göttinger Musenalmanach* (١٧٦٩) - التي حذت حذو المجلة الفرنسية حولية ريلات الشعر *Almanach des muses* (١٧٦٥) - رؤية كلوبستوك Klopstock للثقافة الألمانية ونشرت أعمال شعراء مثل بورجر Bürger، ي. هـ. فوس J. H. Voss، ل. س. هولتي L. C. Holty، وفريدريش ليوبولت جراف فون ستولبرج Friedrich Leopold Graf Von Stolberg، ولدينا مثال آخر يبرز قيمة أدب الدوريات في دراسة ما بعد الاستعمار Post-Colonialism: ظهر كل من الكتاب الإنجليزي والفرنسيين (فولتير ومونتسكيو Montesquieu وروسو Rousseau) بانتظام في المجلات الأمريكية في القرن الثامن عشر، بداية من فترة الاستعمار (على سبيل المثال، المجلة الأمريكية *American Magazine* في أربعينيات القرن الثامن عشر) حتى الاستقلال والجمهورية الأولى (على سبيل المثال المجلة الكولومبية *Columbian Magazine* في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر)<sup>(١٣)</sup>. وسارت الأمور على هذا النحو برفقة شبكة ثرية ومعقدة من الترابطات الدولية والتلقيح المتبادل.

كان للمجلة، بشهرتها الشهرية النهمة للمادة الصالحة للنشر صحفيًا، تأثير كبير على احتراف الكتاب، فبينما كانت المقالة الدورية تميل إلى دعم كاتب واحد في كل مرة، ولدت المجلة كميات هائلة ومتنوعة من الأعمال لعدد هائل من الكتاب، وأسهمت في التحول السريع من نظام رعاية الكتاب *patronage* إلى احتراف الكتابة. ليس هناك مثال أشهر من حالة صمويل جونسون الشاب - الذي يتخرج من الكلية، وناظر المدرسة الفاضل والكاتب المسرحي الذي لا يجد له راعيًا - الذي جاء إلى لندن في ثلاثينيات القرن الثامن عشر ليبدأ حرفته كاتبًا

<sup>(١٣)</sup> *Journal étranger*, Dec. 1761; Janssens, *Matthieu Maty, Journal encyclopédique* II (1760), pt. 3, 154; IV (1761), pt. 3, pp. 101-15; V (1761) pt. 2, pp. 101-11.

Richardson, *History*, and *passim*.

لـ مجلة الجنتلمان التي كان يحررها كيف Cave. بالمثل في ألمانيا، بدأ لسينج Lessing احترامه للكتابة نافذاً يكتب عروضاً وتحليلاً للكتب في جريدة الصفوة البرلينية *Berlinische Privilegierte Zeitung* عام ١٧٤٨، وكان جوته الشاب يكتب في مجلة السجل الأبسي *Frankfurter gelehrte anzeigen* في سبعينيات القرن الثامن عشر. وكانت الصحافة محك موهبة الكتابة، ولكنها أثرت أيضاً في إنجازات الكتاب في الأنواع الأدبية الأخرى. فعلى سبيل المثال، اكتشف جولد سميث تنوع الجمهور للقصص العاطفي من استجابتهم لقصة كتبها لتتشر في مجلة، ووسع هذه القصة وجعلها رواية كاملة بعنوان *قصة ويكفيلد* <sup>(١٤)</sup> *The Vicar of Wakefield*.

ولدت أنواع أدبية جديدة في المجلات وتم إحياء أنواع أخرى، فعلى سبيل المثال، يرجع ظهور القصة القصيرة باعتبارها نوعاً أدبياً كبيراً في القرن التاسع عشر إلى فترة المخاض الطويلة التي مرت بها في آلاف القصص التي ملأت مجلات القرن الثامن عشر. بالمثل، يمكن أن يرجع انتعاش القصيدة الغنائية القصيرة من جديد في أواخر القرن الثامن عشر إلى استجابة الكتاب لاتساع الفرص الجديدة لنشر قصائد قصيرة في المجلات، وكذلك إلى اهتمام الجمهور المتزايد بالقصائد التي تنشر في المجلات بدلاً من اهتمامهم بالقصائد الطويلة التي كانت تنشر مستقلة في الفترات السابقة، وظل ذلك حقيقة في الحياة الشعرية منذ ذلك الحين بالنسبة لقراء الشعر ووسائل نشره.

إلا أن الأهمية القصوى للمجلات في النقد ربما تعود إلى باب قليل للغاية من أبوابها، ألا وهو باب قائمة الكتب *book list*، فمنذ البداية الأولى لـ مجلة الجنتلمان ولندن مجازين الأولى في ثلاثينيات القرن الثامن عشر نشرنا قوائم مبسطة بالكتب الجديدة المنشورة كل شهر، وأحياناً نقرن القوائم بتعليق نقدي أو مقتطف، ولكنها كانت تظهر في العادة جرداء: قائمة لثلاثين أو أربعين عنواناً مع ذكر اسم الكاتب والناشر والسعر. وعلق التنافس بين المجلات على هذا الباب أهمية خاصة على الفورية والاكتمال، وبلغ هذا الاهتمام مداه في صحافة عرض الكتب وتحليلها *book review journalism* فيما بعد. والأهم من ذلك أن

تقنين هذا الباب فى شكل مشابه لقوائم أسعار البورصة والسفن الراسية فى الموانئ وأسعار العملات الأجنبية وحالات الميلاد وحالات الوفاة وحالات الزواج والترقيات،..... إلخ التسى كانت تنشر بانتظام فى كل عدد - يوحى هذا التقنين بأن تسليع المعلومات commodification of information صار أيضًا تسليعًا للثقافة commodification of culture. كانت محتويات المجلة تشبه قائمة محتويات وعى الطبقة الوسطى، ففى عصر سيدأ فى الحال فى إنتاج مجوعات أدبية anthologies ومختارات معيارية للاستهلاك الضخم mass consumption، صار الوعي السطحى بالأدب مكونا من مكونات الكفاءة الثقافية والاجتماعية.

بدأ الباحثون منذ عهد قريب يدرسون الطرائق التى تقوم بها الدوريات بتعريف "المجتمعات المتخيلة" imagined communities وإرشادها، سواء كانت هذه المجتمعات تقوم على العرقية ethnicity أو الجغرافيا أو اللغة أو النوع أو الطبقة الاجتماعية أو الأيديولوجية أو عوامل أخرى (١٥)، وطوال القرن الثامن عشر، وعلى نحو متزايد بعد ١٧٥٠، ظهرت دوريات بدأت فى التعبير عن الآراء - بما فيها الآراء النقدية - الخاصة بالجماعات الفرعية داخل المجتمع سواء أكانت آراء النساء (مثل العائس Old Maid، ١٧٥٥، لفرانيس بروك Frances Brooke) أم آراء الطبقات (مثل المجلة العامة General Magazine، ١٧٨٧) أم آراء السياسيين الراديكاليين (مثل أناليتيكل ريفيو Analytical Review، ١٧٨٨) (١٦). حددت الدوريات المتخصصة - التى استمرت كنوع مستقل ونخبوى على نحو متزايد من الدوريات حتى الوقت الحاضر - نوعًا آخر من المجتمعات المتخيلة، وهو مجتمع ربما كان مغتربًا عن ثقافة الطبقة الوسطى مثل أى مجتمع آخر. ومع ذلك، فى منتصف القرن الثامن عشر، اندمجت قدرات الدورية المتخصصة والمجلة العامة فى نوع جديد من الدوريات، إذ جمعت دورية عرض الكتب review

(١٥) Sollors, "Immigrants"

(١٦) Sullivan, Literary Magazine, I.

journal بين التناول الشعبى والتطلعات الثقافية للمجلات وبين الادعاءات الأعلى للدوريات المتخصصة، الأمر الذى أحدث آثاراً لا تتمحى فى وظيفة النقد فى المجتمع.

(١٧٥٠ - ١٨٠٠)

فى خمسينيات القرن الثامن عشر مع ظهور مانتلي ريفو *Monthly Review* (١٧٤٩) وكريتيكل ريفو (١٧٥٦)، بدأ نقد العرض والتحليل الحديث modern review criticism بالفعل، فالخصائص المميزة لدورية العرض والتحليل - التى انحدرت عن تراثين مختلفين من أدب الدوريات - جعلتها أوسع أدوات النقد تأثيراً فى تاريخ أدب الدوريات. وكانت دورية العرض والتحليل، مثل الدوريات المتخصصة أو دوريات المستخلصات، مكرسة لعرض الأعمال المطبوعة وتحليلها، ولكنها بعكس النوعين الآخرين كانت تهدف إلى تقديم تغطية فورية وكلية لكل المطبوعات الجديدة سواء أكانت متخصصة أم مبسطة، أدبية أم نثرية، وكانت ذات رواج كبير وجاذبية شعبية لا بأس بها، مثل المجلات: فكان يطبع من كل منها من ٢٥٠٠ إلى ٣٥٠٠ نسخة شهرياً، وكانت تقرأ فى المقاهى وجمعيات القراء والمنازل فى كل مكان<sup>(١٧)</sup>. وغطت العروض والتحليلات المسرحيات والروايات والقصائد الشعبية والكتيبات السياسية، أى باختصار كل الأعمال التى كان الإنسان العادى فى الشارع يريد أن يقرأ عنها، وكان كتاب هذه العروض مغممين بالحيوية والنشاط وخفيفي الظل وممتعين، بيد أنهم غطوا كذلك أعمالاً أكثر تخصصاً، وقدموا وصفاً تفصيلياً لكل مجلد من دورية مناقشات فلسفية على سبيل المثال، وأحياناً تبنوا الجدية العالية للدورية المتخصصة كأن أخذوا على عاتقهم مهمة تصحيح استعمال اللغة الإنجليزية وتنظيمها أو مثل جهودهم فى إنشاء قنوات اتصال مع المراكز الثقافية الأخرى فى أوروبا. ومن هذا الخليط من المثل العليا والنفعية، الذى خففت منه التجربة التحريرية والتوافق التحريرى، نبع أرشيف غير متكافئ، ولكنه ضخم، من

Basker, Tobias Smollett, pp. 172-3. Unless otherwise noted, the following derives (١٧) from Basker.

التفكير النقدي المتطور في القرن الثامن عشر، ويرى مؤرخو الأدب ومنظروه أن المجلدات المجمعة لدوريتي مانتلي ريفو وكريبتكل ريفو ونظيراتها الأوروبية مثل دوريتي فرائس ليتيرير *France Littéraire* والصحيفة الموسوعية *Journal Encyclopédique* فرنسا أو المكتبة الألمانية العامة *Allgemeine Deutsche Bibliothek* و سجلات جوتنج في الموضوعات المتخصصة *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* في ألمانيا قدمت عمقاً غير مسبوق في النظرة إلى الحياة الفكرية والثقافية في القرن الثامن عشر.

كان أثر دوريات العرض والتحليل في عصرها فوراً وعميقاً ومتعدد الأبعاد، ويذكرنا واحد من أبرز هذه الآثار بروابط النقد بالسوق: بدأ الناشر و بائعو الكتب في اقتباس العروض والتحليلات في الإعلانات لكتبهم، وبدأت هذه الممارسة عام ١٧٥٠ تقريباً، وسرعان ما انتشرت وصارت عادة وطنية، ولا بد لنا أن نذكر هنا أن باعة الكتب استخدموا العروض والتحليلات بهذه الطريقة في الأقاليم الإنجليزية وكذلك في إدنبرة ودبلن والمستعمرات الأمريكية، فمن الواضح أن السلطة النقدية في هذه الثقافة امتدت من لندن نحو الخارج إلى حدود العالم الناطق باللغة الإنجليزية، وفي قرن شهد أيضاً نشاطاً استعماريّاً هولنديّاً وفرنسيّاً وإسبانيّاً وبرتغاليّاً أوسع، نجد أن الدور الأكبر للدوريات بصفتها ناقلات للسلطة الثقافية ملئ بالدلالات الضمنية للمنظرين والمؤرخين على السواء. وفي الممارسة الخاصة باقتباس العروض والتحليلات في الإعلان عن الكتب، وهذا ما سارع الناشر إلى استغلاله، سلمت دوريات العرض والتحليل ضمناً بذلك بأن ذكرت اسم الناشر وسعر الكتاب على رأس كل بند من بنود قوائم الكتب، وبهذه الصورة كانت دورية العرض والتحليل بمثابة دليل المستهلك في أول صناعة إنتاج بالجملة *mass-production industry* في التاريخ. وحثت آراء كاتبى العروض والتحليلات الناشرين شديدي الحذر والحيطه على الأمر بطباعة كتب أكثر في أنواع أدبية معينة أو لكتاب معينين، أو ترجمة مطبوعات أجنبية جديدة. وازدهرت البدع الأدبية، واستند الرأي إلى الرأي حتى صار له قوة الحقيقة.

كان أثر ذلك على الكتاب كبيراً بالقدر نفسه، وبالرغم من أن العروض والتحليلات كانت تنشر بدون اسم كاتبها، فإن الكتاب بدعوا في قراءتها بعناية ليقوموا، كما أوضح

الباحثون، بتتقيح نصوصهم على ضوء الانتقادات التى يوجهها لها كاتبو العروض والتحليلات، ولم يفعل ذلك الكتّاب المبتدئون أو الصغار فحسب، بل فعله أيضاً عدد مدهل من الكتاب الكبار بمن فيهم ديفيد هيوم David Hume وإدموند بيرك Edmund Burke وتوماس جراى Thomas Gray وفرانسيس بيرنى Francis Burney وهوراس والبول Horace Walpole وحتى صمويل جونسون نفسه. يبدو أن نقاد العروض والتحليلات كانوا يحققون بهدوء نص أدب القرن الثامن عشر، وبدأ الكتّاب فى كتابة مقدمات وكلمات ختامية تخاطب كتّاب العروض والتحليلات، وبدأ بعضهم فى إرسال نسخ مجانية أو خطابات متكلفة التودد للنوريات، بينما اشتهى بعضهم عبر النوريات من العروض والتحليلات السلبية لكتبتهم، ويدل كل ذلك على إعادة ترتيب سريعة للسلطة والتأثير فى عالم الأدب، حيث سلم الكتاب السلطة لنقاد العروض والتحليلات وارْتَقَبُوا منهم - بدلاً من الجمهور غير المتبلور والذى لا يمكن التكهن به - أن يحدوا المعايير النقدية.

يصعب علينا أن نلخص أثر ذلك فى القراء ولكننا يمكن أن نشير إلى هذا الأثر، فى خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر كانت مانلتى ريفو و كريتيكل ريفو توزعان قوميًا ودوليًا، وكان الأفراد المشتركون المعروفون من خلفيات طبقية متنوعة بمن فيهم ملاك الأراضي الكبار والصغار على السواء، وتجار الجملة والتجزئة على السواء، والمهنيون ورجال الدين، ولكنهما وصلتا إلى جمهور قراء أكبر عددًا وأكثر تنوعًا من خلال المؤسسات الاجتماعية ومكتبات الإعارة الخارجية وجمعيات القراءة التى كانت منتشرة فى كل مكان بداية من مكتبات الإعارة الخارجية فى المدن الإقليمية مثل إيلى Ely و سولزبرى Salisbury حتى المكتبات الخاصة proprietary libraries فى ليفربول Liverpool ومنشستر Manchester و ليدز Leeds حتى مكتبات الحى community libraries فى أبردين Aberdeen وإبرفرى Innerpefray فى إسكتلندا حتى مكتبة شركة فيلادلفيا Library Company of Philadelphia ومكتبة جمعية تشارلمستون Charleston Society Library فى أمريكا ومكتبة جوتنجن Göttingen Library فى ألمانيا. تثبت السجلات أن كل هذه الهيئات اشتركت فى دوريات العرض والتحليل، ولا بد أن مئات بل

آلاف المؤسسات غيرها اشتركت أيضاً وعندما توجد سجلات استعارة، مثلما الحال فى مكتبة إنبرفرى، نجد أن دوريات العرض والتحليل كانت دائماً من الأعمال الأكثر طلباً، ولا تقوتنا دلالة عادة بعض هذه المكتبات فى منع إعارة دوريات العرض والتحليل فقط من بين كل مقتنياتها، فلقد كان الطلب عليها كبيراً جداً.

إن آثار ذلك على تاريخ التلقى وتشكل مؤسسة النصوص آثار مدهشة للغاية، فتظهر السجلات الأرشيفية أن هذه الجماعات استخدمت دوريات العرض والتحليل فى تحديد الكتب التى ستقتنيها، ففى مكتبة ليفربول Liverpool Library وهى مكتبة اشترك نموذجية كان عدد المشتركين فيها ٣٠٠ (عام ١٧٧٠)، كان يطلب من القراء الذين يوصون المكتبة باقتناء كتاب جديد أن يستشهدوا بالمقال المنشور فى مانتلى ريفيو أو كريتيكل ريفيو الذى سيدعم مثل هذا الاقتناء، وفى مكتبات أخرى مثل مكتبة وارنجتون Warrington أو تشارلستون Charleston، اصطحب أعضاء لجنة اختيار الكتب دوريات العرض والتحليل فى اجتماعاتهم واتخذوها أساساً لقراراتهم، وهكذا شكل نقد العرض والتحليل الرأى العام على نحو غير عادى، كما أنه حدد محتويات المكتبات، العامة منها والخاصة، فى كل أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية، ومع قوة هذا التأثير فى العاصمة (اشتركت مكتبة لندن London Library فى كلتا الدوريتين منذ بدايتها عام ١٧٨٥)، كان هذا الأثر لا مفر منه فى أماكن مثل إسكتلندا الريفية وجنوب كارولينا South Carolina حيث كان الحصول على الكتب ضئيلاً أو معدوماً إلا من خلال ذلك.

هناك قوى مماثلة أثرت فى التلقى الدولى، لقد حقق هذا التلقى أحد المثل العليا لعصر التنوير على سبيل المثال لدرجة أن أكثر من ثلث المشتركين فى الصحيفة الأجنبية *Journal étranger* [الفرنسية] عام ١٧٥٥ كانوا يعيشون بعيداً عن باريس فى أقاليم فرنسا أو فى الخارج، وكان توزيعها الدولى مؤثراً: ففى لندن كان ٦٣ مشتركاً، وفى لايبتيغ ٥٠ مشتركاً وفى وارسو Warsaw [بولندا] ٣٥ مشتركاً وفى لشبونه Lisbon [البرتغال] ٣١ مشتركاً وفى فلورنسا ٢٥ مشتركاً وفى لاهاي The Hague [هولندا] ٢٠ مشتركاً وفى مدريد ٢١

مشتركاً وهلم جرا فيما يزيد على ٢٠ مدينة أوروبية أخرى<sup>(١٨)</sup>. وبما أن دوريات العرض والتحليل الإنجليزية "غطت" الكتب الأجنبية بانتظام من خلال ترجمة مقالات من دوريات مثل الصحيفة الأجنبية، امتد تأثير هذه الدورية في الخارج لأبعد من أولئك الذين يستطيعون أن يقرأوا الأصل بالفرنسية، ويمكننا أن نتبين حقيقة هذا التأثير من خلال مثال من مانتلي رفيو في مايو ١٧٥٧، حيث جمَعَ أوليفر سميث "القسم الأجنبي" بأن ترجم ٢٦ إعلاناً عن كتب من دوريات أجنبية، ومن بينها تقرير يتشى على كتاب مذكرات بروتستانتى *Les Mémoires d'un Protestant* وسرعان ما صار الكتاب مقروءاً على نطاق واسع في إنجلترا بعد شهرين قلائل عندما ترجمه جولدسميث إلى الإنجليزية ونشره في لندن، ومما لا شك فيه أن هذا كان نتيجة لذلك المقال الأجنبي، وإذا كانت مؤسسة النصوص canon تعنى للكتب المعتمدة المتاحة في مجتمع معين في لحظة معينة، فإن نقد العرض والتحليل شكل هذه المؤسسة النصية.

هناك مثال آخر أكثر بعداً في مذهب نجله في جوتنجن حيث تدل سجلات الإفتاء على أن المكتبيين في القرن الثامن عشر اعتمدوا لسنوات على دوريات العرض والتحليل اللندنية في تحديد الكتب التي سيطلبونها من إنجلترا، وحيث إن المكتبيين في جوتنجن كانوا يبنون ما صار أكبر أرشيف للكتب الإنجليزية في ألمانيا الذي ارتاده فيما بعد هالر Haller وليشتنبرج Lichtenberg ومتقو ألمانيا ليقروا الأدب الإنجليزي، أثر نمق مقتنياتهم على تلقى الأدب الإنجليزي في ألمانيا على أعلى المستويات، وتم تحديد هذا النمق إلى حد كبير من خلال آراء نقد العرض والتحليل.

وكان التأثير متبادلاً، فلقد استوردت دوريات العرض والتحليل التأثير وصدرته في آن، هناك كشف قريب العهد مكون من أجزاء لدوريات العرض والتحليل في لندن خلال



الفترة ١٧٤٩ - ١٧٧٤ يلقى لنا قدرًا من الضوء على مستوى التعرض للمؤثرات الأجنبية foreign exposure بين جمهور القراء الإنجليز. ورغم صورة جون بُل (٩) John Bull، كان القارئ الإنجليزي النمطى خلال منتصف القرن الثامن عشر عرضة لمئات المقالات فى دوريات العرض والتحليل اللندنية الأساسية عن الكتاب الأجانب المعاصرين: وهى على وجه التحديد ٤٩ مقالة (بمتوسط ٢ سنويًا) عن الأعمال الأدبية لفولتير، و ٨ مقالات أخرى عن مونتسكيو و ٥ عن جولدوني Goldoni و ٦ عن هالر و ٧ عن كلويستوك و ١٠ عن سالومون جسنر Salomon Gessner، وهلم جرا (١٠). وفى أواخر القرن ستقوم دوريات العرض والتحليل بوظيفة مهمة، ألا وهى استيراد أفكار الرومانسية الألمانية German Romanticism حيث تناول كتاب العرض والتحليل الإنجليز أعمالاً للمينج Lessing وجوته Goethe وغيرهما وقدموها للقراء الإنجليز الذين كانت اللغة الألمانية بوجه عام أكثر بعدًا عن متناولهم من الفرنسية، أو حتى الإيطالية، وفى أثناء ذلك فى ألمانيا، كان لمينج يستورد عبر دوريات مثل المكتبة المسرحية *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤ - ١٧٥٨) أفكار درايند النقدية والمؤثرات الإنجليزية منذ خمسينيات للقرن الثامن عشر. فى الواقع، عندما كانت الدوريات العديدة فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا وروسيا ودول أخرى نقلد ونقتبس وتعيد طبع بعضها البعض، جعلت هذه الدوريات نفسها القناة الطبيعية التى يتم من خلالها نقل الآداب القومية وتلقى المؤثرات الأجنبية.

بالإضافة إلى هذه الأنواع من التمثيل المؤسسى والاجتماعى، أثرت دوريات العرض والتحليل فى النقد على مستويات أخرى، فلقد صاغ النقد التطبيقي practical criticism أفكارًا نقدية جديدة، كما أن الحاجة لمقارنة تتابع الأعمال التى تنتمى إلى النوع الأدبى نفسه شجعت كتاب العرض والتحليل على البدء فى تطوير معايير ومصطلحات نقدية ليطبقوها

(٩) اسم شخصية خلقها جون أربوثنوت John Arbuthnot لتمثل الأمة الإنجليزية فى كتابه تاريخ جون بُل (١٧١٢)، وهى تشخيص لإنجلترا أو الشعب الإنجليزي، وتمثل الشخص الإنجليزي النمطى أو التقليدى. (المترجم)

بمنهجية، خاصة فى أنواع مثل الرواية التى كانت مادتها الجديدة ذات غزارة كبيرة، إلا أنها كادت تنفقر إلى نظرية نقدية راسخة، وعودت العروض والتحليلات القراء العاديين على التفكير فى الأدب فى إطار فئات ومصطلحات معينة، فعلى سبيل المثال أظهر مؤرخو الأدب الذين يعتقون الحركة النسائية *feminist literary historians* كيف طور كتّاب العروض والتحليلات بسرعة عادة لإحالة الكاتبات إلى مرتبة أدنى وهى فئة "الأقلام الأنثوية" *female pens*، الأمر الذى ترتب عليه أمران: إما أنهم امتنعوا بأدب عن نقد الكاتبات نقداً جازاً، أو أنهم صرفوا النظر عنهن بالمرّة. وشكّل الذوق الشعبى بدوره النقاش النقدى حيث إن كتّاب العروض والتحليلات اضطروا وهم يعرضون لأنواع جديدة تماماً من الكتابة مثل رواية *Tristram Shandy* لمستيرن Sterne لأن يوقفوا بين الاستجابة الشعبية وآرائهم النقدية المبيقة الخاصة، وصارت ثقافة العرض والتحليل معملاً واسعاً لنشاط نقدى لا ينقطع، وهو نشاط كان شديد الهياج لدرجة أنه لم يطور نظرياته المتسقة الخاصة به، بيد أنه كان ذا نتائج مثمرة قابلة للتطبيق على كل مجال من مجالات التفكير النقدى.

هذا النوع من النقد مهم نتيجة لأثره على مهن وإنجازات للنقاد الأفراد والعمل الذى استمدته منهم والطرائق التى أسهم بها فى تطورهم الإبداعى أو الفكرى، ومن بين عشرات آلاف مقالات العرض والتحليل التى كتبها هؤلاء النقاد، تبرز بعض المقالات التى تستقل بأمراها بصفتها وثائق نقدية مهمة، ونذكر منها تناول جونسون البارع لعمل سوم جينينز *Inquiry into the Nature and Origins of Evil*، أو حجة لسينج باللغة الخطورة عام ١٧٥٩ فى كتابه رسائل فى الأدب الجديد محل النظر *Briefe, die neueste Literatur betreffend* بأن الألمان يتخذون شكسبير، وليس المسرح الكلاسى الفرنسى، نموذجاً لمسرحهم القومى، أو نظرية كليلاند *Cleland* فى الرواية التى عبر عنها عند عرضه وتحليله لبعض أعمال فيلننج وسمولت. وإذا نظرنا إلى بعض هذه الكتابات النقدية فى مجملها وجدنا أن باستطاعتها تشكيل التاريخ. عندما كتب ديدرو وجريم *Grimm* ومدام ديبينيه *Madame de Épinay* للدورية السرية المراسلة الأدبية *Correspondance Littéraire* فى خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن

الثامن عشر، نشروا أفكار عصر التنوير بين مجموعة صغيرة ولكنها عظيمة القوة (١٥ عضواً) كان من بينها ملك بولندا، وفريدريك ملك بروسيا Frederick of Prussia، وملكة السويد وكاترين العظمى Catherine The Great<sup>(٢٠)</sup>. إلا أن عملية كتابة هذا العدد الهائل من الأعمال النقدية على نحو شاق - مئات العروض والتحليلات كتبها كل كاتب مثل جونسون ودريدرو وسمولت، ونكر الناقد الألماني هالر أها ٩٠٠٠ - كان لها تأثيرها بطرائق أكثر براعة<sup>(٢١)</sup>. فعلى سبيل المثال نجد أن جوته، الذي كان يكتب بانتظام منذ أوائل العقد الثالث من عمره للدوريات، تحول إليها مرة أخرى في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر ليعبر عن بعض من أهم أفكاره الجمالية في دوريات مثل مركزير الألمانية *Der Teutsche Merkur* والمستمع *Die Horen* (١٧٩٥ - ١٧٩٧). وفي إنجلترا نجد أن كولردج Coleridge الذي قامت عبقريته النقدية على فهم عميق لخبرة القارئ بالأدب، بدأ أول الأمر في التفكير في نفسه كنقاد أدبي أثناء سنواته الأولى التي عرض وحل فيها كتباً لدورية كريتیکل ريفيو *Critical Review* في تسعينيات القرن الثامن عشر. بالمثل، بعد أن بدأت ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft حياتها الأدبية بعرض روايات تافهة وتحليلها في دورية أناليتیکل ريفيو *Analytical Review* شكلت من هذه التجربة العديد من الأفكار حول روايات المرأة والأنواع الأدبية الأخرى التي صارت مادة بحثها العظيم دفاعاً عن حقوق المرأة *A Vindication of the Rights of Women*.

بحلول نهاية القرن الثامن عشر استحوذ النقد الدوری ك مجال للكتابة على الاهتمام نتيجة لسجل الأسماء الذين مارسوه: نيدرو وفولتير ومرمونتل Marmontel وديفونتين Desfontaines وروسو وجريم ومدام ديبينيه في فرنسا، ولسينج وجوته وهالر وهيردر Herder وفيشته Fichte وشيلر Schiller والأخوان شليجل Schlegels في ألمانيا، وأيسون وستيل وفيلنجن وجونسون وجولسميث وسمولت وجودون Godwin ولستونكرافت وكولردج في إنجلترا، بالإضافة إلى مئات آخرين، ويرجع دخول هؤلاء الكتاب في ميدان

*Literary Magazine*, 2 (1757); *Monthly Review*, 4 (1751), and V (1751); Weinreb. (٢٠)

Fabian, *Widening Circle*. (٢١)

النقد - التطبيقي إن لم يكن النظري - في الأساس إلى فرص الكتابة الدورية ومغرياتها، وكما علمت للكتابة الدورية القراء وحررتهم، شكلت أيضاً النقد ومكنتهم.

إذا كان للصحافة أثر عام على النقد الأدبي، فيتمثل هذا الأثر في أنها أدت إلى إضفاء الطابع الديمقراطي على الثقافة democratization of culture، فالانتشار الواسع للدوريات مكّن القراء الذين سيتم استبعادهم، لولا هذه الدوريات، من الحياة الثقافية السائدة - إما نتيجة للبعد الجغرافي أو الحرمان الاجتماعي الاقتصادي أو التعليمي، أو افتقاد وقت الفراغ أم علل أخرى - من القراءة عن الأدب والنقد المعاصرين والإلمام بهما، والمساهمة في الحوار العام الجاري بأنفسهم. فالدوريات، على حد قول سولورز Sollors لم تساعد على تعريف الجماعات الفرعية لدخل المجتمعات المتغيرة الأكبر فحسب، بل أدت كذلك إلى "تأميم" الجماعات غير المتكافئة و "خلقت وحدة قومية"<sup>(٢٢)</sup>. إن إرثنا لثقافة موحدة (أو توهمنا جميعاً لها)، وكذلك القدر الأعظم من هيكل سلطة العالم الأدبي الحديث وأعرافه، يرجعان لصعود أدب الدوريات في القرن الثامن عشر، وفي تاريخ النقد، مثمناً في المجالات الأخرى من الحياة الثقافية، يصعب علينا أن نرسم ملامح أثر أدب الدوريات، ولكن من المستحيل علينا أن نتجاهله.

## **الفصل الثالث**

### **اللغة والأسلوب**



## نظريات اللغة

نيقولاس هسسون Nicholas Hudson

النقطة الطبيعية التي نبدأ منها مناقشة نظريات اللغة في القرن الثامن عشر هي مقال في الفهم عند الإنسان *Essay concerning Human Understanding* (١٦٩٠) لجون لوك John Locke. في الواقع، يدين كل منظر للغة والأدب في القرن التالي [الثامن عشر] بشيء ما للباب الثالث من مقالة لوك بعنوان *عن الكلمات*. ولكن تأثير لوك لم يروج مذهباً معيناً، فقد كان هناك تأويلان أساسيان لنظرية لوك عن اللغة، وولد كل تأويل منهما تصوراً مختلفاً لطبيعة اللغة وتاريخها. لم يُقَضِ التأويل الأول إلى أبعد من عبارات لوك الصريحة بأن الكلمات مجرد "علامات" اعتباطية على الأفكار. أما التأويل الثاني فنبع من إحياءات لوك الغامضة المتحدية بأن الكلمات أكبر من مجرد علامات خارجية، فالكلمات تلعب دوراً أساسياً في تشكيل الأفكار وتنظيمها في فكر عقلاني، وأدت هذه الرؤية الناقبة المثيرة للوظيفة الذهنية للغة إلى ظهور نظريات فيكو وكونديلاك Condillac وروسو Rousseau وهيردر Herder وفلاسفة غيرهم في أواسط القرن الثامن عشر وآخريه، ويذهب هؤلاء الفلاسفة إلى أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتطور المشترك للغة والعقل<sup>(١)</sup>.

## العلامة الاعتباطية وآثارها الأدبية

يقترن اسم لوك اليوم بالمذهب القائل بأن الكلمات تتدل فقط على الأفكار الخاصة بالبشر، وذلك من خلال فرض اعتباطي تماماً<sup>(٢)</sup>. يقول لوك إن البشر الأوائل اخترعوا، نتيجة لاجتماعيتهم الطبيعية، "علامات خارجية مفهومة" لتوصيل "أفكارهم غير المرئية"،

(١) انظر نقاشاً لموضوع اللغويات بعد جون لوك، Norman Kretzmann, "Locke semantic theory", Parret (ed.), *History, Hans Aarsleff, "Leibniz on Locke on language", From Locke to Saussure, Land, Philosophy, Formigari, Language.*

(٢) Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 2.

للآخرين<sup>(٣)</sup>. وأدى إصرار لوك على أن الكلمات تحيل إلى أفكار في ذهن المتكلم، لا إلى "أشياء" في العالم - أدى هذا الإصرار إلى تصحيح عادة العديد من النحويين والفلاسفة في القرن السابع عشر على استعمال مصطلح "الفكرة" و "الشيء" بالمعنى نفسه، فلقد حرص معجبو لوك على أن يبينوا أن الكلمات تحيل فقط إلى الأفكار في ذهن المتكلم، لا إلى الأشياء المادية، وزعم لوك بأن الكلمات "اعتباطية تماماً" وفند مذهب بعض الفلاسفة المتصوفة النساك القائلين بأن اللغة - خاصة حروف العبرية المكتوبة - شرعها الله في الأصل وتدل على الأشياء الموجودة في العالم من خلال التشابه الطبيعي، ولكن بنهاية القرن السابع عشر، لم يتبق إلا فئة قليلة تختلف مع لوك في أن اللغة تنتج دلالتها من خلال العرف البشري، لا من خلال التشابه المقدر إلهياً بين الكلمات والأشياء.

كان لوك يهدف من وراء تأكيديه على أن الكلمات تنتج دلالتها من خلال العرف وحده، لا من خلال التشابه الطبيعي مع الأشياء التي تدل عليها - كان يهدف من وراء ذلك إلى تحذير قرائه من الخلط بين الحشو الأجوف في الكلام والمعرفة الجوهرية، وأرجع لوك، مثل سلفيه يكون Bacon وديكارث Deccartes، هذا الخلط بين الكلمات والمعرفة إلى خواء الفلسفة المدرسية scholastic وإلى مجموعة كبيرة من الأخطاء الفكرية، واشتكى قائلاً: "كم عدد من يفكرون في الأشياء، فيثبتون أفكارهم على الكلمات فقط؟"<sup>(٤)</sup>. أعلن لوك مراراً أن الكلمات لا قيمة لها للمرة إلا إذا صارت قيد الاستعمال، بطريقة يتفق عليها المتحدثون، للدلالة على الأفكار نفسها في أذهانهم. كما حذر من عدم الاستقرار الكامن في اللغة وعدم يقينها، ففي الأقسام الثلاثة الأخيرة من الباب الثالث بعنوان "عن الكلمات يركز على "النقص" الكبير للكلمات و"إساءة استعمالها" المطرود والحاجة إلى تنبيه دائم لسقوطها المتواصل في هوة اللامعنى والغموض، وحذر قائلاً إنه بما أن العلامات اللغوية اعتباطية، فإنها تحول المعنى بسهولة، الأمر الذي يؤدي بالمتكلمين غير الحذرين إلى استعمال الكلمات نفسها للإشارة إلى أفكار مختلفة، لم يترك شك لوك الكبير في اللغة مجالاً كبيراً للغة المجازية figurative

(٣) نفس المرجع.

Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 11, (٤)



والأساليب البلاغية الأخرى، وبالرغم من أن الصور البلاغية يمكن التهاون بشأنها "عندما نشد اللذة والمتعة، لا المعلومات والتجويد"، فإنها ما هي إلا "غش بين" في اللغة الجادة، فيتمثل الميل الخطير لـ "الفصاحة" إلى "الإيعاز بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف وبالتالي تضليل الحكم"<sup>(٥)</sup>، ويدل ذلك على أن لوك كان حذرًا إزاء أى استعمال للغة لإثارة العواطف أو التعبير عنها. واعتبر قيمة الكلمات تتمثل في كونها علامات على الأفكار، كما طمح إلى جعل اللغة أكثر وضوحًا ومنطقية وثباتًا.

نجد هنا مثلاً أعلى يتقاسمه واضعو المعاجم والنحويون في القرن الثامن عشر: شرعت أعمال مثل قاموس اللغة الإنجليزية *Dictionary of the English Language* العظيم (١٧٥٤) لصمويل جونسون في تحقيق طموح لوك إلى معجم أكثر ثباتًا واتساقًا. هذا بالإضافة إلى أنه بينما لم يكن عند لوك نفسه تقدير كبير للأدب، وجدت شكوكه العامة في الحشو الأجوف جمهورًا متعاطفًا بين النقاد والمؤلفين في عصر العودة (استعادة الملكية) وأوائل القرن الثامن عشر، فلقد أدان رابان Rapin ودرايدن Dryden وأديسون Addison وديبو Du Bos وغيرهم من النقاد الثورية واللعب بالألفاظ وكل أنواع "الهراء المتساعم"، قائلين إنها تميز "الإبداع الزائف"<sup>(٦)</sup>. وأنزل هؤلاء النقاد، مثل لوك، اللغة المجازية إلى مكانة مجرد "حلية" تغيد في إضفاء الوقار والحيوية على الكتابة الممتعة، إلا أنها تكون خاطئة دومًا عندما تصرف الانتباه عن "الفكرة" الأساسية، أو "مقصد" المؤلف. علاوة على أن العديد من النقاد كانوا انعكاسًا لعادة الفلاسفة التجريبيين بعد لوك على افتراض أن الأفكار متميزة وثابتة وصور بصرية إلى حد كبير في الذهن. نتيجة لتصور جوناثان رتشاردسون Jonathan Richardson وجان بابتيست ديبو وآخرين "المرأوى" للذهن، اعتبروا اللغة أقل واقعية وتأثيرًا من التصوير الذي يمثل الصور البصرية من خلال التشابه، لا من خلال العرف<sup>(٧)</sup>.

Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 10.

Rapin, *Reflections*, Dryden, "MacFlecknoe" (1678), II Addison, *Spectator* Nos. 58 (1711); Du Bos, *Reflections*, I

Richardson, *Essay* (1715), *Works*, Du Bos, *Reflections*, I.

(٥)

(٧)

قدمت مقالة لوك التعبير الكلاسي عن هذه النظرة للغة بأنها اعتباطية ووهمية وخارجة عن الذهن، ولكن هذه المقالة ألهمت أيضاً نظرات ثاقبة مختلفة تماماً، خاصة لدى فلاسفة وسط القرن الثامن عشر وآخره، فبالنسبة لكوندياك وروسو وهيردر وآدم سميث Adam Smith والأخريين الذين نادوا بفلسفة لغوية جديدة، لا ينفصل الكلام عن المعرفة، وهو ضروري للتفكير ويعبر عن العواطف البشرية بصورة طبيعية.

### كوندياك والدور الذهني للغة

تدل الممسودات الأولى لكتاب مقال في الفهم عند الإنسان على أن لوك كان يقصد في البداية أن يحذر تحذيراً موجزاً من نقص الكلمات وإساءة استعمالها، ولم يكن ينوي أن يجعل اللغة جزءاً رئيسياً من فلسفته<sup>(٨)</sup>، ويعكس قراره النهائي لتكريس الباب الثالث بأكمله من كتابه للغة النظرات الثاقبة التي توصل إليها أثناء بحثه في أصل الأفكار وطبيعتها، فلقد وجد لوك مراراً وتكراراً أن اللغة تلعب دوراً أكثر أهمية في الفهم من الدور الذي تصوره في البداية. في الواقع، "بدأت الكلمات... غير قابلة للانفصال في الغالب عن معرفتنا العامة"<sup>(٩)</sup>. فاللغة لازمة لخلق المفاهيم الأخلاقية، وهي أداة لجمع أحاسيسنا المتفرقة وتنظيمها، وبالتالي ترتبط بنشاطات الفهم الأولية على نحو أساسي.

ولكن يرى بعض مفسري لوك في القرن الثامن عشر أنه أدرك الدور الذهني للغة في وقت متأخر منه من أن يولى هذا الموضوع الأهمية التي يستحقها، وهذا الرأي تبناه أبرع شارحي لوك في فرنسا، وهو إتيان بونو Etienne Bonnot، ذهب كوندياك، في كتابه مقالة عن أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (١٧٤٦): "رأى [لوك]... أن اعتبار الكلمات وطريقة استعمالنا لها يمكن أن يلقي بعض الضوء على مبدأ أفكارنا، ولكن نظراً لأنه أدرك ذلك متأخراً، فإنه عالج هذا الموضوع في

An Early Draft of Locke's Essay, ed. R. I. Aaron Jocelyn Gibb (Oxford, 1936).

Locke, Essay, bk. 3, ch.9.

(٨)

(٩)

الباب الثالث في حين أنه كان من الواجب أن يناقشه في الباب الثاني<sup>(١٠)</sup>؛ لذلك شرع كونديك في الوصول بأفكاره لوك اللغوية إلى نهايتها المنطقية، قائلاً إن الكلمة الفصيحة ضرورية في قدرتنا على التفكير في العالم وفي أنفسنا بصورة متسقة، وأكد كونديك بوجه خاص على أن الكلمات تمنح البشر القدرة على تذكر أفكارهم والتحكم فيها. فقبل اكتشاف اللغة، تبع البشر الأوائل غرائزهم وشهواتهم على نحو سلبى، وعندما اكتشفوا اللغة، صاروا واعين بهذه الشهوات واكتسبوا القدرة على توجيه أفعالهم بحرية وكفاءة نحو إشباع حاجياتهم<sup>(١١)</sup>.

يدخلنا كونديك عصرًا جديدًا في تاريخ التفكير اللغوى، وعندما لاحظ المؤلفون اللاحقون أمثال جان جاك روسو بصورة مماثلة "يا لكثرة الأفكار التى ندين بها لاستعمال الكلام"<sup>(١٢)</sup>، فإنهم يدينون بذلك إلى الأب [كونديك] الذى صار مشهوراً، وأصبح فلاسفة أواسط القرن الثامن عشر وآخره مفتونين بوجه خاص بوظيفتين مترابطتين للغة في التفكير العقلانى، فذهبوا أولاً إلى أن اللغة ضرورية لـ "تفكيك" أفكارنا المشوشة وتنظيمها في قضايا أو جمل متسقة. ثانيًا، قال الفلاسفة إننا لا يمكننا تكوين مفاهيم عامة بدون الكلمات، وبدون المفاهيم العامة لا يمكننا أن نفكر على الإطلاق.

طور معلم جوته الأول يوهان جوتفريد هيردر Johann Gottfried Herder النظرية الأولى ببراعة في كتابه مقالة فى أصل اللغة *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (١٧٧٢)، ويرى هيردر، مثلما يرى كونديك وموبرتوى Maupertuis، أن اللغة والعقل تولدا فى آن واحد، فاللغة هى التى فرضت "تركيباً" syntax

(١٠) لأهمية دور كونديك فى تاريخ الفكر فى اللغة انظر:

Condillac, *Essay*, Hans Aarsleff. "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder", in Aarsleff, *From Locke to Saussure*, Robinet, *Le langage*, Wells, "Condillac, Rousseau and Herder on the origin of language", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, (1985), "Condillac on the origin of language and thought", in Harris and Taylor, *Landmarks, The Diversions of Purley* (1786), 2 vols. (2<sup>nd</sup> edn, London, 1798).

Condillac, *Essay*, pt. 2,

Rousseau, *Discourse*.

(١١)

(١٢)

منظماً على انطباعاتنا، الأمر الذي أدى إلى تنظيم هذه الانطباعات، وقبل اللغة، كان الذهن الأولي يمر بكتلة غير متسقة من الأحاسيس والعلاقات، وجاءت اللغة لتفكك هذه الكتلة وتنظمها في "عالم" مفهوم من الأشياء المتميزة والأفكار<sup>(١٣)</sup>، من الملاحظ أن هذه الأطروحة تجعل الجملة، لا الكلمة المفردة، الوحدة الأساسية للمعنى: تناظر الجملة مجمل الإدراك في الذهن البدائي (أرى الشجر) الذي تفتته اللغة وتنظمه، وهناك نظرة ثانية مرتبطة بها وتشير بالمثل إلى الارتباط الأولي بين اللغة والعقل: يقول الفلاسفة إنه باللغة فقط يمكن للبشر أن يتوصلوا إلى نتائج عامة عن العالم، بدلاً من الملاحظات غير المترابطة على الأشياء المحددة. "ما الأفكار المجردة والعامة إلا أسماء"، هكذا كتب كوندياك في كتابه المنطق *Logique* (١٧٨٠) الذي نشر بعد وفاته<sup>(١٤)</sup>. تستلزم هذه الفكرة استحالة وجود عقل بدون اللغة؛ لأن التفكير العقلاني لا يمكن أن يتم بدون المصطلحات العامة، وكما كتب اللورد كيمز Lord Kames في كتابه عناصر النقد (١٧٦٢): "نادراً ما يوجد تكبير بدون استعمال مصطلحات عامة؛ لذلك لن يكون الإنسان كائنًا عقليًا بدون لغة"<sup>(١٥)</sup>.

لذلك بلغت اللغة دورًا جديدًا ومركزيًا في نظرية المعرفة والفلسفة المعرفية، قبل "الطفرة اللغوية" التي حدثت في عصرنا بكثير، ففي نهاية القرن الثامن عشر، يزعم جوزيف ماريا ديجيرانو Joesph Maria Degérando أن دراسة استعمال الذهن للعلامات اللغوية يشكل أهم فرق بين الميتافيزيقا القديمة والفلسفة بعد لوك<sup>(١٦)</sup>. كما أن النظريات الجديدة في اللغة كان لها آثار مهمة على الأدب والنقد. لاحظ الباحثون المحدثون أن المبدأ اللغوي القائل بأن الجملة هي الوحدة الأساسية للمعنى يناظر التفضيل الأقوى للمسرد والارتباط بالمنظم للأفكار في كل من الشعر والنثر<sup>(١٧)</sup>، ووجد المؤلفون الذين استمدوا إلهامهم من علم اللغة

(١٣) Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), *Origin*, pp. 115-16. Cf. also Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Grimsby (ed.), *Sur l'origine*

In *Philosophical Writings*, pt. 2, ch. 2, 1.388.

(١٤)

Lord Kames, *Elements*, III, p. 406.

(١٥)

Cf. Degérando, *Des signes*, I, p. xi.

(١٦)

Cf. Land, *From Signs to Propositions*, and Cohen, *Sensible Words*.

(١٧)

الجديد أسباباً وجيهة للتشكيك في الأفضلية المقبولة منذ أمد بعيد للتصوير على الشعر، أليست اللغة في الواقع أكثر ارتباطاً بالأفكار والعواطف البشرية من التمثيل البصري؟ طور إدموند بيرك Edmond Burke هذه الفكرة في الجزء الختامي من كتابه بحث فلسفي قسّي فصل أفكارنا عن السامى والجميل (١٧٥٧)، فلقد واجه بيرك زعماً كان شائعاً في عصر لوك، وأنكر أن الكلمات تدل دلالة طبيعية على الصور الذهنية. وفي الواقع، لا يمكن اختزال العديد من العبارات العادية في سلسلة من الصور الذهنية على نحو دقيق<sup>(١٨)</sup>، فعبارة مثل "سأذهب إلى إيطاليا الصيف المقبل"، على سبيل المثال، لا يمكن لأبرع رسام أن يمثلها، وأدت اعتبارات مماثلة بجوتهولت إفرايم لسينج Gotthold Ephraim Lessing في كتابه لاوكون Laokoon (١٧٦٦) إلى أن اللغة أكثر التصاقاً بالتفكير البشرى من الوسيط البصري، وأكثر تأقلاً على تمثيل الأفكار والأنشطة البشرية من النحت أو التصوير<sup>(١٩)</sup>؛ لذلك اكتسب الكلام، في نظر منظري اللغة والفن، مكانة وأهمية جديدة بوصفه وسيطاً للتفكير. وانتقل الاهتمام باطراد نحو أصل اللغة، حيث إنه يميز مولد العقل وأول دفقة شعر.

## أصل اللغة

كان أصل اللغة من الموضوعات القليلة التي جذبت فلاسفة القرن الثامن عشر، فقدم كوندياك وفيكو وماندفيل Mandeville وروسو وآدم سميث وغيرهم نظريات عن كيفية اختراع اللغة، ولم يتناولوا هذه اللغة من خلال البحث التجريبي، أى من خلال تتبع جذور الكلمات على سبيل المثال، بل من خلال تخيل كيف اكتشف البدائيون اللغة حين كانوا بدون لغة، وتخلوا ذلك على ضوء حقائق الطبيعة البشرية الثابتة العامة، وساعت سمعة هذا المنهج بصعود فقه اللغة التجريبي المقارن في بداية القرن التاسع عشر، واستهجن دوجولد ستوارت

(١٨) ذهب عدد من المؤرخين إلى أن بركلى أول من ذكر أن الألفاظ قد تستخدم دون الدلالة في أفكار Cf. Burke, *Philosophical Enquiry*, pt 5 "Of Words". Cf. Berkeley's *Alciphron or the Minute Philosopher* (1732) 7<sup>th</sup> discourse. Cf. also Mugnai, *George Berkeley*; Daniel E. Flage, *Berkeley's Doctrine of Notions* (London, 1987).

(١٩) لبحث مكانة لمينج في الفكر اللغوى Cf. Ilbery, *essing's Laocoön*

Dugald Stewart - أول من كتب سيرة آدم سميث - هذه الأعمال قسائلاً إنها "تواريخ نظرية أو تخمينية"، وهو مصطلح متعمد للإيحاء بخلو هذه الأعمال من القيمة العلمية عند مقارنتها بالبحث اللغوى الوقائعى فى عصره<sup>(٢٠)</sup>. ولكن استهجان ستيوارت لم يكن منصفاً، إذ إن فلاسفة القرن الثامن عشر لم يحاولوا أن يؤسسوا تاريخاً معتمداً للغة، لإعادة خلق أصل الكلام عندهم كان بهدف إلقاء الضوء على طبيعة اللغة فى شكلها الحديث، وكان هذا المنهج عند أولئك الفلاسفة بمثابة وسيلة لعزل تلك العناصر الأساسية التى لا يمكن أن تستغنى عنها أية لغة. كما أن مؤلفى ما يسمى بالتواريخ التخمينية قدموا إسهامات قيمة فى فهم اللغة، وهو فهم نظر إلى اللغة باعتبارها آلية أكثر تعقيداً وتقدماً مما كان ينظر إليها فيما سبق.

أجمع الفلاسفة فى القرن السابع عشر على أن الله وهب آدم الكلام فى جنة عدن، بالرغم من أن هذا المذهب التقليدى لم يكن كبير الأثر فى فهمهم اللغة، واعتبروا اللغة غير فعالة وغير مستقرة وغير نقيصة برغم أصلها الإلهى، ولم يعتقدوا أن اختراع علامات اعتباطية للأفكار يحتاج إلى أية قدرة خارقة للعادة، ولكن عندما حاول مؤلفو القرن الثامن عشر أن يتخللوا كيف أن البشر المحرومين من الكلام اخترعوا لغة واجهوا بعض الصعاب المحيرة، فلقد كان هناك شبه إجماع على أن العقل يعتمد على اللغة، إذن كيف استطاع البشر اللاعقلانيون تماماً والمحرومون من الكلام أن يستحدثوا هذه الأداة البارعة التى تسمى اللغة أصلاً؟ قدم روسو الصياغة الكلاسيكية لهذه المفارقة فى كتابه أطروحة حول أصل انتفاء المعاشاة بين البشر وأسمه *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (١٧٥٥): "إذا كان البشر فى حاجة إلى الكلام حتى يتعلموا التفكير، فإنهم كانوا فى حاجة إلى ما هو أكبر من ذلك حتى يعرفوا كيف يفكرون حتى يكتشفوا فن الكلام"<sup>(٢١)</sup>. برزت هذه المشكلة أمام العديد من فلاسفة ذلك الزمان، واستمد آدم سميث فكرة كتابه اعتبارات خاصة بالتكوين الأول للغة *Considerations concerning the First Formation of Language* (١٧٦١) من عبارة روسو وأبرز هذا الكتاب

Stewart, Smith, in Smith, *Essays*, p.

(٢٠)

العديد من الصعوبات التي لا بد أنها واجهت مخترعي اللغة. على سبيل المثال، كيف كان تصور مخترعي اللغة البدائيين الخرس للنعت؟ فالنعت يستلزم من المتكلم أن يتصور الخاصية، مثل اللون أو الحجم، بصورة مجردة بعيدًا عن الأشياء المادية. وبالرغم من أن طريقة التفكير هذه طبيعية بالنسبة لنا في الوقت الحاضر، فإنها بالتأكيد كانت على جانب كبير من الميتافيزيقية بالنسبة للبشر في فجر العقل، ويرى سميث، كما يرى روسو، أن اللغة لم تكن مصدرًا كبيرًا للخطأ والوهم اللذين تمت إدانتهم في أجزاء من مقالة لوك، بل كانت أداة ذهنية ذات براعة ودقة كبيرتين.

لذلك كان التحدي الذي واجهه المؤرخون الذين يعتمدون على التخمين كما يلي: اكتشاف الوسائل التي قام البشر الذين كانوا في أكثر مستويات التطور الذهني بدائية من خلالها باختراع أنبل وأصعب اختراع في التاريخ تدريجيًا. كانت حلول هذه المشكلة شديدة التنوع. قلب روسو نفسه كفيه في رأس، قائلًا بصراحة شديدة إن اللغة كانت شديدة التعقيد لدرجة أنها لا يمكن أن تكون قد نبعت وتأسست من خلال وسائل بشرية محضة<sup>(٢٢)</sup>، وهذا التلميح إلى أن الله هو الذي وهب اللغة في البداية تبعه نيقولا بوزيه Nicolas Beauzée في مقالة كتبها عام ١٧٦٥ بعنوان اللغة في دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*، كما تبعه عدد كبير من المؤلفين في أوروبا بمن فيهم جيمس بيتي James Beattie في إسكتلندا ويوهان بيتر سوسملخ Johann Peter Süssmilch في ألمانيا<sup>(٢٣)</sup>. بخلاف ما يفترض أحيانًا، شهد القرن الثامن عشر إحياء كبيرًا للإيمان بلغة آدمية [نسبة إلى آدم، لا لبني آدم] إلهية. تبنى الآخرون وجهًا ما من وجوه فكرة كوندياك القائلة بأن اللغة الأولى كانت تتكون من صرخات تلقائية تعبر عن الخوف أو الرغبة، وتكملها إيماءات معبرة، وكان هناك اعتقاد بأن الصرخات والإيماءات كانت العلامات الطبيعية والتلقائية على الإحساس البشري، وهي علامات يفهمها كل الناس حتى أكثر الناس بدائية؛ لذلك يبدو من المعقول افتراض أن اللغة

بدأت بهذا الشكل البسيط للتواصل، الذي تطور تدريجيًا على مر القرون حتى صار الكلام النحوي الحديث.

كان لهذه النظرية الخاصة بأصل اللغة آثار مهمة على علم اللغة وكذلك على العديد من ميادين المعرفة الأخرى، ففي دراسة اللغة والبلاغة، كان هناك اهتمام جديد بدور العلامات "الطبيعية" - أى الأصوات أو العلامات ذات العلاقة المفهومة بالدوافع البشرية أو الأشياء المادية. فى الواقع، أصر العديد من الكتاب أنه ليس منطقيًا الاعتقاد بأن الكلمات الأولى كانت "اعتباطية تمامًا" على حد قول لوك. فكما جادل هيو بلير فى كتابه محاضرات عن البلاغة والآداب السامية (١٧٨٣): "أن يفترض المرء أن الكلمات اخترعت لأشياء ما أو أن الأسماء أطلقت على الأشياء بصورة اعتباطية تمامًا بدون أساس أو سبب معناه أنه يفترض نتيجة بدون سبب"<sup>(٢٤)</sup>. يرى بعض كتّاب منتصف القرن الثامن عشر وأواخره أن اللغة لم تفقد قط هذا الأساس فى الدلالة "الطبيعية". فمازالت كلماتنا صدى خافتًا للصرخات التلقائية التى كان يصدرها أسلافنا للبدائيون. استحدث يوهان فاختر Johann Wachter وشارل دى بروس Charles de Brosses وراولاند جونز Rowland Jones وانطون كور دى جيبلان Antoine Court de Gébelin وآخرون براهين مبتكرة على أن اللغات الحديثة، وحتى رموز الأبجدية الرومانية، مازالت تدل على الأشياء الطبيعية والأفكار البشرية من خلال التشابه لا من خلال العرف"<sup>(٢٥)</sup>.

وهنا أيضًا بدأت نظرية اللغة تؤثر تأثيرًا مباشرًا صريحًا فى الاتجاهات الجديدة فى النقد الأدبي، فمن خلال تحدى النظريات التى تصر على الطبيعة الاعتباطية للغة، بدأ النقاد والبلاغيون فى استكشاف إمكانات اللغة الشعرية أو البلاغة التى تم ربطها ربطًا مباشرًا وطبيعيًا بالنفس البشرية، وكان هناك اعتقاد بأن هذه اللغة الطبيعية ستكون مثل الكلام العادى

(٢٤) Blair, *Lectures* (1785), I, p. 129.  
 Cf. Wachter, *Naturae* (1752); Brosses, *Traité* (1765); Jones, *Hieroglyphic* (1769); (٢٥)  
 Nelme, *Essay* (1772); Gébelin, *Origine*, in *Monde primitif* (1777-93), III



للبدائيين، ففي الأغاني العاطفية للثقافات ما قبل المتحضرة تكمن بساطة وطاقات تعبيرية وقوة لا يمكن أن يجيد منها شعراء العصر المتحضر إلا القليل.

## الانحطاط التاريخي للغة الشعرية

يرى كوندياك أن تاريخ اللغة كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الشعر والمسرح والموسيقى، وخمن أن المتحدثين الأوائل جمعوا بين الصرخات الطبيعية للعاطفة و"لغة الفعل" إيماءات قوية دعمت عواطفهم وأبرزت مواضع الخوف أو الرغبة. بالمثل جمع المسرح الأول بين الموسيقى المستمدة من الصرخات الطبيعية مباشرة والإيماءات والرقصات التي تطورت من "لغة الفعل". علاوة على أن الإغريق والشعوب القديمة الأخرى لم يفكروا مطلقاً في فصل الكلمات عن الموسيقى؛ ذلك لأن لغتهم الجهورية التي غيرت النغمات العاطفية نبراتهما كانت ملحنة بصورة طبيعية، فلقد كانوا "يغنون" كلماتهم، ولم يكونوا ينطقونها بوضوح. ولكن بالتدريج، عندما تم اختراع كلمات جديدة وتم إكمال النحو، قل اعتماد الناس على الإيماءة والنغمة في إيضاح المعنى، وصارت اللغة أقل موسيقية وشعرية، بينما صارت أكثر دقة ووضوحاً: "على نحو متناسب، كلما صارت اللغة أكثر وفرة، تلاشت طريقة الكلام من خلال الفعل بالتدريج، وقل تنوع الصوت للنغمة... وبدأ أسلوبهم يشبه نثرنا"<sup>(٢٦)</sup>.

يرى قلة من الكتاب أن العملية التي يصفها كوندياك كانت تمثل انحطاطاً صريحاً ومأساوياً. فنعى روسو - في كتابه مقالة عن أصل اللغات *Essai sur l'origine des langues* الذي نشر بعد وفاته عام ١٧٨١ - فساد اللغات النغمية الأولى، وتحولها إلى اللغات الواضحة الفظة الخالية من العواطف التي نراها في الوقت الحالي، ومن هنا زعم أن اللغات الباردة العقلانية كانت مناسبة للشعوب الأوروبية التي صارت بخيلة وأنانية و متكلّة على القوة، لا الفصاحة<sup>(٢٧)</sup>. لكن يرى معظم الكتاب، كما يرى كوندياك، أن تطور اللغة حقق مكسباً وخسارة في آن، فزيادة الدقة صاحبها نقص في القوة الشعرية، ويقول هيو بليز إن

Condillac, *Essay*, pt 2, sec. I, ch. 8, p. 229.

(٢٦)

(٢٧) تحليل مفصل لتاريخ اللغة عند روسو ١٦٥-٣١٦ pp. Jacques Derrida in *Of Grammatology*.

"اللغة صارت في الأزمنة الحديثة أكثر صحة بالفعل، ولكنها صارت أقل جاذبية وحيوية؛ في حياتها القديمة، كانت أكثر ملائمة للشعر والخطابة، أما في حالتها الحالية فهي أكثر ملائمة للعقل والفلسفة"<sup>(٢٨)</sup>.

صارت اللغة أقل مناسبة للشعر؛ لأنها فقدت القدر الأعظم من قدرتها الأصلية على التعبير وإثارة العواطف، ويرى العديد من النقاد في منتصف القرن الثامن عشر أن لغة الشعر كانت أقرب للغة العامة، التي تحركها المشاعر العميقة، وكما يقول كيمز Kames في كتابه عناصر النقد (١٧٦٤):

كل عاطفة بطبيعتها لها طابعها الخاص وتعبيرات تتناسبها... وهكذا نجد أن طابع الإعجاب التلقائي موجود عند كل البشر، مثل طابع الرأفة والاستياء والياس... والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائياً للتعبير الذي تمليه الطبيعة على كل إنسان عندما تصارع أية عاطفة مفعمة بالحياة في سبيل التعبير عنها، والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائياً للأجواء التي تناسب هذه التعبيرات<sup>(٢٩)</sup>.

تشير عبارة كيمز إلى مجموعة من الفروق الجوهرية بين النظرية الجديدة والنظرية القديمة في اللغة الشعرية، ومن وجهة النظر الأمد تقليدية التي دافع عنها بعض الكتاب في أواخر القرن الثامن عشر، يتمثل دور اللغة في توصيل "فكر" الفنان أو "مقصده" بأكبر قدر من الوضوح واللباقة، وكما لاحظنا من قبل، ارتاب لوك Locke في "الفصاحة" التي هزت المشاعر بدلاً من أن توجه العقل، ولكن في عصر كيمز، تم انتقاد لوك لتجاهله توصيل العواطف، فعلى سبيل المثال، في سلسلة من المحاضرات عن فن الإلقاء elocution ألقاها توماس شيريدان Thomas Sheridan عامي ١٧٥٨ - ١٧٥٩، عَنَّف شيريدان لوك على البحث فقط في "طبيعة الكلمات بصفتها رموزاً للأفكار، بينما لم يتناول الفرع الأسمى من اللغة الذي يتكون من علامات العواطف الداخلية، معتبراً هذا الفرع دخليلاً على غرضه"<sup>(٣٠)</sup>.

Blair, *Lectures*, I.  
Lord Kames, *Elements*,

(٢٨)

(٢٩)

II.

Sheridan, *Course* (1762).

(٣٠)

وميز شريدان، مثل كل الكتاب في عصره، تمييزاً حاداً بين "الأفكار" و"العواطف"، وسلم بأن الرموز العرفية conventional symbols أمثل طريقة لتوصيل "الأفكار"، ولكن علامات العواطف ليست رموزاً اعتباطية، بل هي تلك "النفحات والنظرات والإيماءات" التي تستخدم عالمياً للتعبير عن العواطف.

يدل هذا الاهتمام الجديد بالنفحات والنبرات على أن الفلاسفة والنقاد نظروا باطراد إلى الكلام، لا إلى الكتابة، على أنه الوسيلة المثلى للتعبير الأدبي، ويقول كيمز إن مهمة القارئ تتمثل في العودة بنص الكاتب إلى شكله الشفاهي الأصلي، الأمر الذي يعيد إدخال النفحات مشبوبة العاطفة التي ضاعت عندما تم تكوين الكلمات. عبر روسو في كتابه مقالة عن أصل اللغات *Essai sur l'origine des Langues* عن الرؤية العامة في عصره بأن الكلام وحده هو القادر عن التعبير عن العواطف - "يتم التعبير عن المشاعر بالكلام، وعن الأفكار بالكتابة"<sup>(٣١)</sup>، كما زعم أيضاً أنه عندما تشيع معرفة القراءة والكتابة، كما الحال في أوروبا، يفقد الكلام لحنه الفطري ذا النفحات التعبيرية ويصير فظاً عديم التعبير. بالمثل تم انتقاد انتشار معرفة القراءة والكتابة بصفتها ضارة بالقدرة التعبيرية للكلام، وذلك من جانب توماس شريدان وتوماس ريد Thomas Reid ومونبودو Monboddo وهردر Herder<sup>(٣٢)</sup>، كما أن الارتباك في اللغة المكتوبة الذي أبداه هؤلاء للكُتّاب - ويذكرنا بهجوم أفلاطون القديم على الكتابة في محاورته فيدروس *Phaedrus* - وسم تغيراً دالاً في الفكر اللغوي منذ القرن السابع عشر. لم يول كُتّاب العصر السابق مثل لوك وبراين وديبو Du Bos وأيسون أهمية تذكر للفرق بين القول المنطوق والقول المكتوب، وزعموا أن للكلام، مثل الكتابة بالضبط، يتكون من علامات اعتباطية وخارجية على الأفكار<sup>(٣٣)</sup>.

لن لحنين إلى اللغة الشعرية الأكثر عاطفة التي كانت قبل صعود "الكتابة" والحضارة الحديثة كان مصدر إلهام الصدر الأعظم من الشعر الشعبي في أواخر القرن الثامن عشر. قدم

Rousseau, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), ch. 5.

(٣١)

Sheridan, *Course*, pp. & Reid, *Inquiry* (1764), in *Works* (1863), ch. 4, sec. 2.

(٣٢)

Monboddo, *Origin*, II, Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.)

(٣٣) انظر Hudson, *Writing* لمعالجته تغير الاتجاهات عن اللغة المكتوبة

جيمس ماكفرسون James Macpherson ديوانه قصائد أوسيان *Poems of Ossian* (١٧٦٢ - ١٧٦٣) على أنها نتاج عصر كان فيه الشعراء الجوالون ينشدون القصص البطولية heroic stories على أنغام الموسيقى، وتناقلتها الأجيال عبر الموروثات الشفاهية لمرتفعات إسكتلندا<sup>(٣٤)</sup> Highlands. اتسقت الاستعارات الجريئة والتركيب المتقطع والتقديم والتأخير على نحو مهجور في قصائد أوسيان مع تصورات أواخر القرن الثامن عشر للجمال "الفطري" للغة الأولى. ولم يقتنع كل الباحثين بالنظريات الجديدة؛ فأدان صمويل جونسون الترجمات الأوسيانية باعتبارها تزيفاً؛ لأنه شك في أن يكون هذا النوع من الشعر السيئ قد وجد قبل الكتابة والنقد الأدبي. ولكن جونسون لم يكن متمسكاً مع عصره، فقتل قصائد توماس تشاترتون Thomas Chatterton<sup>(٣٥)</sup> وتوماس بيرسي Thomas Percy وروبرت بيرنيز Robert Burns على أن العديد من الكتاب وجدوا جاذبية كبيرة في الاعتقاد بأن اللغات الأقدم واللهجات الريفية كانت أكثر عفوية وطبيعية من اللغات الحديثة، ولم يمر وقت طويل على نشر قصائد أوسيان حتى قال الرحالة الإنجليزي روبرت وود Robert Wood بأنه حتى هوميروس نفسه، وهو مؤسس التراث الأدبي الغربي، كان ينتمي للتراث الشفاهي الفطري<sup>(٣٦)</sup>. ومع نهاية القرن الثامن عشر، تم قبول أطروحة وود التي كان ينظر إليها على أنها سيئة في البداية، وساند ذلك التبحر التاريخي والفقهاء اللغوي المهيب للكلامى الألمانية ف. أ. فولف<sup>(٣٧)</sup> F. A. Wolf.

## الأصول التصويرية للغة

هناك طريقة أخرى للتمييز بين اللغات القديمة واللغات الجديدة تتمثل في درجة اعتمادها على الاستعارة وغيرها، كان من المتفق عليه أن اللغات القديمة أكثر استعارية من

Macpherson's "Dissertation concerning the Antiquity, &c. of the Poems of Ossian (٣٤) the Son of Fingal" تكملة للملحة (1762) Fingal

Samuel Johnson, A Journey to the Western Isles of Scotland, vol. 9 The Yale Works (٣٥) of Samuel Johnson

Wood, Essay (1769). (٣٦)

Wolf, Prolegomena to Homer (1795). (٣٧)

اللغات الحديثة، كما كان هناك اعتقاد بأن بعض لغات الوقت الحالي - خاصة اللغة العربية والفارسية ولغات "شرقية" أخرى - مازالت تعتمد بكثافة على المجاز، وهي صفة كانت تقتزن بروح أكثر عاطفية و"شعرية" لغير الأوروبيين، وهكذا أدت مناقشات اللغة التصويرية إلى مبدأ من أهم مبادئ علم اللغة في أواخر القرن الثامن عشر، ألا وهو مبدأ أن اللغة تعكس الطبيعة الفطرية لشعب ما أو أمة ما.

طرح الباحث النابولي Neapolitan جامباتستا فيكو Giambattista Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza nuova* (١٧٢٥، الطبعة النهائية ١٧٤٤) النظرية القائلة بأن اللغة كانت تصويرية في الأصل طرحاً طلقاً للغاية في وقت مبكر من القرن الثامن عشر، ولم يحصل فيكو على الشهرة الجدير بها إلا في عصرنا هذا، ويعتبر اليوم سابقاً لعصره في تقديره للتطور المتلائم للغة والثقافة. في الواقع، كان فكر فيكو اللغوي مميزاً لعصره من عدة وجوه، فكتابه العلم الجديد كان من أوائل "التواريخ التخمينية" *Conjectural Histories*، كما أن قضيته الفلسفية المحورية - أصل المفاهيم العامة أو المجردة وتطورها - كانت أيضاً محور الفلسفة اللغوية لكوندياك وروسو وسميث وكثيرين غيرهم طوال القرن الثامن عشر. وزعم فيكو، مثل هؤلاء المفكرين، أن المفاهيم العامة أو ما يطلق عليه "القضايا الكلية المجردة" *abstract universals*، كانت بعيدة عن تناول قدرات الإنسان البدائي قبل اختراع اللغة. وتوصل فيكو إلى أن هذا الشعب الأخرس البدائي لا بد وأنه تواصل وفكر من خلال المجاز، فاختراع المجاز ميز بداية العقل.

لم يطور أي مفكر غيره في القرن الثامن عشر هذه الأطروحة بمثل هذا الإمتاع العقلي وسعة الاطلاع، ولكن كتاباً آخرين توصلوا إلى استنتاجات مماثلة عن الأصل الاستعاري للغة الحديثة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ لوك في موضع كثير ما يتم الاستشهاد به من مقال في الفهم عند الإنسان *Essay Concerning Human Understanding* أن معظم كلمات العمليات والظواهر الذهنية كانت في الأصل استعارات مستقاة من العالم المادي.

فعلى سبيل المثال تتبع كلمة "روح" Spirit من كلمة "نفس" (\* breath)<sup>(٣٨)</sup>. في ثلاثينيات القرن الثامن عشر عندما كان فيكو يكتب النسخة الثانية من كتاب العلم الجديد، كتب الأسقف الإنجليزي وليم واربرتون William Warburton دراسة حظيت باستحسان واسع عن الأصل التصويري للغة الهيروغليفية وتطورها، وقال واربرتون إنه لابد أن الكتابة الأولى كانت تتكون من صور بسيطة، واستخدمت هذه الصور فيما بعد على نحو مجازي لتمثيل المفاهيم المجردة أو غير المادية<sup>(٣٩)</sup>. وتمت دراسة الأساس التصويري للغة دراسة مستفيضة في أواخر القرن الثامن عشر، كما نجد على سبيل المثال عند هيردر في كتابه مقالة عن أصل اللغة *Abhandlung uber den Ursprung der Sprache* (١٧٧٢). فبعد أن افترض هيردر أن الكلمات الأولى كانت محاكية للأصوات الموجودة في الطبيعة onomatopoeic - لابد أن تكون للكلمة الدالة على "الحمل" على سبيل المثال ذات صوت مثل ba-a-a - تسأل هيردر كيف أن المتحدثين الأوائل أشاروا إلى الأشياء التي ليس لها صوت مثل تلك الأشياء التي لا يتم إدراكها إلا من خلال اللمس أو النظر، وأجاب على نفسه قائلًا إن المتحدثين عقدوا تناظرات بين الصوت والحواس الأخرى، فاختاروا للشئ المنسوج بخشونة صوتًا خشنًا، وللون الزاهي صوتًا حادًا، واعتقد هيردر أن هذه القفزات الاستعارية بين الحواس، وهي عملية تكمن في أصل كل من اللغة والعقل، تميز اللغات "الشرقية" مثل العبرية والفارسية:

(\*) نجد الشئ نفسه في اللغة العربية حيث تعني كلمة الروح، الروح بمعناها المعتاد، والنفس بفتح الفاء والنفس بتسكين الفاء. (المترجم)

Locke. *Essay*. bk 3, ch. I, (٣٨)

(٣٩) نشرت رسالة واربرتون عن الكتابة الهيروغليفية في كتابه

*The Divine Legation of Moses Demonstrated*, 2 vols. (London, 1738- 41). This section was separately translated into French by Marc-Antoine Léonard des Malpeines in 1714, Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.). وزاد أثرها في فرنسا وإنجلترا

"افتح قاموس لغات شرقية على أية صفحة عشوائية وسترى الباحث على التعبير! لكم انتزع هؤلاء المخترعون أفكاراً من حاسة معينة ليستعملوها فى التعبير عن حاسة أخرى! (٤٠).

كانت نظرية هيردر تمثل بعض الصفات المهمة للفلسفة اللغوية الجديدة فى القرن الثامن عشر، فبينما ارتاب لوك فى اللغة الاستعارية ككل، إذ إنها تنتهك الوظيفة الدلالية denotative function للعلامات اللغوية، نظر هيردر إلى الاستعارات باعتبارها تعبيراً عن الخواص العميقة الأصلية للذهن البشرى. علاوة على أن هيردر يعتبر اللغة مجموعة من العلامات الخارجية على الأفكار، بل واعتبرها "علامات مميزة" تكمن داخل التفكير نفسه ولا يمكن الاستغناء عنها فى العمليات الأساسية للعقل، كما أنه رفض الاعتقاد بأن اللغة الأولى كانت "اعتباطية"، وتدل مواقفه هذه على أنه كان نموذجاً لفكر أواخر القرن الثامن عشر. ولكنه من ناحية أخرى تطلع إلى الاتجاهات المستقبلية فى علم اللغة التى لن تتحقق تحققاً تاماً إلا فى القرن التاسع عشر. كان معظم الفلاسفة الذين ناقشناهم - كوندياك وفيكو وروسو، وسميث - يفكرون دوماً فى الفرق بين الشعوب "الفطرية" (٤١) primitive والشعوب "المتحضرة"، واعتبروا التاريخ اللغوى تقدماً فى أحد وجوهه، على الرغم من كونه ارتدادياً فى وجهه الآخر: صارت اللغة، مثل البشرية، أكثر عقلانية وفلسفية، إلا أنها صارت أقل شعرية

Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.).

(٤٠)

(\*) فى العادة تترجم هذه الكلمة بـ "البداية"، ولكننا أثّرنا أن نترجمها هنا بـ "الفطرية" لسببين: أولاً كلمة "البداية" كلمة عنصرية تفترض تفوقاً جوهرياً لازماً للشعوب اللاحقة على الشعوب السابقة، كما تفترض أن السير للأمام فى الزمن يعنى "التقدم" progress دائماً وليس ذلك صحيحاً صحة مطلقة. ثانياً، المقصود بالكلمة هنا الحالة الفطرية اللغوية النقية التى كانت تميز الشعوب والقبائل والإنسان قديماً فى بدء الخليقة، أى الفطرة التى فطر الله الناس عليها إذا جاز لنا أن نستخدم هذا المفهوم القرآنى، كما أن هذا المذهب الفطرى هو الذى دعا إليه جان جاك روسو وتأثر به الكتاب فى القرن الثامن عشر، حيث قال روسو بأن الحضارة للبشرية أضحت الإنسان، ويتضح ذلك من السياق أعلاه فى التباين بين "الشعوب الفطرية" و"الشعوب المتحضرة". (المترجم)

وعاطفية وخيالاً، ولكن هيردر يبتعد عن هذا النموذج في التطور اللغوي. فبعكس سابقه، لم يهتم اهتماماً كبيراً بالتمييز بين الشعوب "الفطرية" والشعوب "المتحضرة" بل اعتبر اللغة انعكاساً للخصائص الفطرية "لشعب" ما أو "أمة" ما، وأظهر أن الشعوب الشرقية أنتجت لغة أكثر تصويرية، لا لأنها أقل "تحضراً" بل لأنها مختلفة السليقة عن الأوربيين؛ أي أنها أكثر خيالا وعضوية، وأقل عقلانية وتقبيذاً، وشكك هيردر ضمناً في معتقدات القرن الثامن عشر الخاصة بعالمية الطبيعة البشرية، واعتبر الفروق في اللغة انعكاساً للفروق الملزمة للطابع القومي<sup>(٤١)</sup>.

ولم ينقص هيردر إلا خطوة واحدة بداية من هذه الأطروحة ليصل إلى شكل من التحليل اللغوي يقوم على مفهوم "العرق" race، كان هيردر نفسه حذراً تجاه هذا المصطلح<sup>(٤٢)</sup>، الذي صار محور علم اللغة عند الأخوين أوجست August وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel وفلهلم فون هوبولت Wilhelm von Humboldt في بدايات القرن التاسع عشر. هناك تقليد قديم، كما رأينا، اعتبر الشعر تعبيراً عن العواطف الأساسية للبشرية بلغة تتناسب هذه المهمة تناسباً طبيعياً وعالمياً، ولكن فرعاً جديداً من النقد يميل أكثر إلى اعتبار الأدب تعبيراً عن الطابع القومي، ويعتمد على العبقرية الفطرية للشعب اعتماداً ناجحاً بدرجة أو بأخرى. وفي الفلسفة اللغوية والنقد الأدبي، كما في المجالات الأخرى من الثقافة، كانت العالمية التتويرية تنسح مكاناً للقومية المتقدمة والإحساس بالهوية العرقية التي تميز العصر الجديد.

باختصار، كانت نظريات اللغة تتغير بسرعة طوال القرن الثامن عشر، وكان جون لوك يتربع على منبع هذه التغيرات، وأدت مناقشاته للغة إلى ظهور تيارات متباينة في الفكر اللغوي. فمن جهة، قدمت مقالة لوك بيفاً كلاسيكياً عن المذهب القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، ويجب علينا ألا نخلط بينها وبين المعرفة الحقيقية، وتحذيراته من



"فائض" و "إساءة استعمال" الكلمات ساعدت على بعث عصر عظيم من الدعم اللغوي، حيث سعى النحاة وواضعو المعاجم لجعل هجاء لغاتهم وتركيبها أكثر اتساقاً ومنطقية. نبع فرع ثان من فروع النظرية اللغوية من اقتراحات لوك الخاصة بالوظيفة الذهنية للغة. كان العديد من المناهج الشديدة الجاذبية التي طورها فلاسفة القرن الثامن عشر - البحث في أصل اللغة، التناقلات بين اللغات البدائية واللغات الحديثة، التخمينات الخاصة بالأساس التصوري للغة - مصممة لتأسيس وتحليل الارتباط الوثيق بين الكلمات والعقل، ونكتشف في عمل هؤلاء الفلاسفة قدرًا كبيرًا من إحساننا بأهمية اللغة في كل مجالات الحياة البشرية، ونكتشف أن كتاب القرن الثامن عشر لم يعتبروا اللغة مجرد أداة غير فعالة لتوصيل الأفكار، بل اعتبروها نسيج الفكر نفسه، ويتم نسجه من أعمق دوافع الروح البشرية، ويتضافر تضافرًا متعلقًا دقيقًا مع تطور العقل والمجتمع.



## إسهام البلاغة فى النقد الأدبى

جورج أ. كيندى George A. Kennedy

تتبع أهمية البلاغة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، فى المقام الأول، من الاهتمام الذى حظيت به فى التعليم الرسمى، ذلك التعليم الذى بدأ فى المدارس الثانوية التى تدعمها الدولة<sup>(\*)</sup> Grammar school لطلاب متوسط أعمارهم عشر سنوات، واستمر هذا الاهتمام فى الدراسات الجامعية. وقللت المدرسية<sup>(\*\*)</sup> Scholasticism الوسيطة المتأخرة من التأكيد على البلاغة فى التعليم العالى، ولكن أصحاب الحركة الإنسانية<sup>(\*\*\*)</sup> Humanists أعادوا

---

(\*) مدرسة كانت تدعمها الدولة قديماً فى بريطانيا وتقدم تعليمًا ذا توجهات أكاديمية للأطفال الذين كان يتم اختيارهم للقبول فيها بناء على امتحان يعطى للأطفال فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر ويحدد نوع التعليم الثانوى الذى سيتلقونه أو بناء على تقارير المدرسين أو وسائل أخرى، وكانت هذه المدارس الثانوية تهتم فى الأساس بتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية. (المترجم)

(\*\*) المدرسية أو الامكولاتية كما يعربها البعض مدرسة فلسفية ولاهوتية سادت فى أوروبا فى العصور الوسطى وتؤمن بسلطة أو مرجعية آباء الكنيسة ومرجعية أرسطو وشارحيه ونما ذلك النوع من التعليم فى المدارس الكنسية والجامعات الأوروبية فى العصور الوسطى ويرتبط بعلم اللاهوت ويوفق بين النوحى والعقل ويقوم على تفسير النصوص القديمة، خاصة نصوص أرسطو. والفكر المدرسى فكر جامد نوعاً ويميل إلى التقليدية والامتثال لسلطة القماماء والابتعاد عن التجديد، ويدل المصطلح بوجه عام على الالتزام الصارم المنزمت بالقواعد والتقاليد القديمة، كما يدل على التحفظ ومعاداة الجديد. (المترجم)

(\*\*\*) الحركة الإنسانية humanism حركة فكرية وثقافية ظهرت فى أوروبا فى عصر النهضة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى البداية فى إيطاليا على يد بوكاتشيو وبترارك ودانتى ونتجت عن إعادة اكتشاف الأدب والفن والحضارة اليونانية والرومانية القديمة ودراستها وتؤكد على قيمة الكلاسيكيات فى حد ذاتها بصرف النظر عن توافقها مع المسيحية لم لا، الأمر الذى طبع فكر الإنستيين بطابع علمانى نوعاً، وتؤكد على كرامة الفرد وقيمه وأن البشر عقلانيون لديهم القدرة على الوصول إلى الحقيقة وعلى كونهم أختياراً، وهذه الحركة مختلفة عن الحركة التى تتخذ نفس الاسم تقريباً حيث تسمى "الإنسانية العلمانية" secular humanism وظهرت عام ١٩٨٠ بـ"بيان الإنسانية العلمانية" بمبادئه أو بنوده العشرة. ومن الجدير بالذكر أن إسماعيل مظهر اقترح ترجمة المصطلح الأول بـ"النشورية" بمعنى بعث أو إحياء أو نشور الأدب اليونانية والرومانية القديمة، كما أن مراد وهبه يترجمه بـ"المذهب الإنسانى" أو "الإنسية"،

تأكيد هذا الاهتمام فى إيطاليا أولاً، ثم بحلول عام ١٥٠٠ فى فرنسا وألمانيا وبلدان الأراضى المنخفضة<sup>(\*)</sup> Low Countries وبريطانيا. كانت معظم الكتب عن البلاغة التى طبعت وأعيد طبعها خلال بداية العصر الحديث تهدف إلى تقديم نصوص مدرسية تتدرج من المستويات الأولية حتى المستويات المتقدمة، أو تمثل محاضرات أُلقيت فى الجامعات، وبالرغم من أن البلاغة كانت تهدف دوماً إلى تعليم الإنشاء composition (بما فيه إنشاء الشعر فى العادة) والخطابة public speaking، فإن مدرسيها انخرطوا دوماً فى تحليلات بلاغية للنصوص الأدبية، بما فيها نصوص الشعراء، وتوقعوا ذلك. وزودت دراسة البلاغة الجمهور المتعلم العام، سواء بصورة مباشرة أم غير مباشرة، بأساس بلاغى لقراءة النصوص وتأويلها وتقييمها، بما فى ذلك نظريات الطبيعة واستعمالات اللغة ومصطلحات فنية هائلة ومفاهيم الأسلوب والنوع الأدبى، وألقت هذه الدراسة دوماً بظلالها على كتابات النقاد الذين كانت اهتماماتهم الكبرى تنصب على الشعر والمسرح.

عند تناول أدب عصر النهضة وبداية العصر الحديث، لا بد لنا أن نتذكر أنه بالنسبة لمعظم قراء تلك الفترة، كانت الخطابة oratory أهم نوع أدبى، خاصة الوعظ الدينى للمسيحي: تم إلقاء آلاف المواعظ الدينية sermons، كما تم نشرها وإخضاعها للنقد المكثف، لللاهوتى والجمالى على السواء. وقد رأى معظم القراء أن ما يجعل الإنشاء فنياً، فى أى نوع أدبى، هو استخدام المجاز tropes أو "الأسلوب للتحويرى"<sup>(\*\*)</sup> turns، وهينات الكلام figures

= ويترجمه مجدى وهبة بـ "المذهب الإثنائى". ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن أيا من الترجمات المطروحة بما فيها ترجمتى الشخصية لا تقى المصطلح حقه، باستثناء مصطلح إسما عيل مظهر (ولكنه للأسف مصطلح مهجور). فمصطلح "الإثنائية" الذى يعد ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبى لا يلم إلا بجانب واحد من جوانب المفهوم وهو التجاوز فوق الحدود الدينية والعرقية وقبول الآخر المتمثل هنا فى "الوثى" مقابل "المسيحى"، أى مفهوم المواطنة العالمية الخاص بعصر التنوير. (المترجم)

(\*) منطقة فى شمال غرب أوروبا تشمل بلجيكا وهولندا ولوكسمبورج. (المترجم)

(\*\*) المقصود بالتحويرى هنا ما خرج على الاستعمال المألوف للكلمات أو التعميرات وترتيبها، أى الاستعمال للفنى أو الشعرى للغة، والمعنى الأصلى للمصطلح هو إضفاء الطابع الفنى أو الشعرى على عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا المصطلح مشتق من فعل باللفظ نفسه يعنى يحور أو يدور أو يلف أو يثشى، أى الخروج على الصياغة المألوفة. (المترجم)

أو تنظيم أجزاء العمل schemes والموضوعات الدارجة<sup>(\*)</sup> topoi أو الحجج المستهلكة<sup>(\*\*)</sup> places. وكان كل شخص متعلم قادراً على التعرف على هذه الأشياء وتقديرها بدون سابق تفكير، بعد التدريب على استخدامها، وباستطاعته أن يذكر مقابلها في اليونانية أو اللاتينية. قدمت البلاغة، بالإضافة إلى قواعد ابتكار الموضوع<sup>(\*\*\*)</sup> invention والأسلوب، قواعد الترتيب arrangement والاستظهار memory والإلقاء delivery، وتم اقتباس مجموعة من أشهر التقنيات النقدية في البلاغة من القدماء، بما فيها المفاضلة synkrisis، أي الحكم على محاسن أعمال الكاتب بمقارنتها بأعمال كاتب آخر، ومن المقارنات الشائعة في ذلك الوقت مقارنة هوميروس وفرجيل، وديموسينيز Demosthenes وشيشرون Cicero، ومقارنة الكتابات الوثنية وكتابات آباء الكنيسة patristic writings، ومقارنة القدامى والمحدثين.

(\*) topoi جمع كلمة topos اليونانية وتعني "المكان" والمصطلح اختصاراً لـ koinos topos أي موضوع شائع أو مبتذل سلكه الناس كثيراً، ويعني المصطلح في مجال الأدب والبلاغة موضوعاً أو موتيفاً تقليدياً أو عرفاً أدبياً" (المترجم)

(\*\*) ترجمنا كلمة places هنا بـ "الحجج المستهلكة"، فهذا المصطلح ترجمة حرفية للمصطلح اليوناني الوارد في الهامش السابق الذي ترجم إلى اللغة اللاتينية بـ locus communis ثم ترجم إلى اللغات الأوروبية الحديثة حرفياً بـ common place في الإنجليزية وبـ lieu commun في الفرنسية. ومن الغريب أن بعض المترجمين العرب ترجمه حرفياً بـ "الأين المشاع"، أي ترجم كلمة lieu أو place بـ "الأين" من "أين" التي تسأل عن المكان. وهو يقابل الأكليشيهات clichés بمعناها الدارج في اللغة الإنجليزية أو في العامية المصرية بين المثقفين ونقاد المسرح بوجه خاص، ويدل على النمطية والاستعمال المتكرر الزائد عن الحد لحجة أو فكرة أو تعبير، إلخ، ومن هنا ترجمنا المصطلح بـ "الحجج المستهلكة" أو التي عفا عليها الزمن. (المترجم)

(\*\*\*) تستعمل كلمة invention هنا بمعناها الأصلي أو الحرفي الذي اكتسبته من معناها اللاتيني، فهي مشتقة من اسم المفعول inventus للعلل اللاتيني invenire بمعنى يجد، ودخل اللفظ اللغات الأوروبية الحديثة عن طريق الكلمة الفرنسية القديمة invencion بمعنى اكتشاف أو إيجاد وانتقل منها إلى الإنجليزية القديمة في شكل invencioun بمعنى خطة أو مخطط أو مسودة، والمعنى الوارد في النص هنا يجمع بين المعنى اللاتيني الأصلي والمعنى الإنجليزي القديم للكلمة، أي إيجاد الموضوع (موضوع الخطبة مثلاً) وإعداد مخطط أو مسودة أو عجلة لهذا الموضوع، وهذا مفهوم بلاغي في الأساس عند الحديث عن الخطابة والخطوات التي يجب أن يتبناها الخطيب لكي يكون خطيباً بارعاً مفوهاً. (المترجم)

إن تاريخ البلاغة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تاريخ معقد، ولم يتم استيفاء دراسته بعد، فهناك على الأقل سبعة اتجاهات يمكن تمييزها: أولاً، طوال القرن السابع عشر، خاصة في الدول البروتستانتية، ظلت الراموسية<sup>(١)</sup> Ramism مؤثراً قوياً<sup>(٢)</sup>، وسعت لأن تقدم منهجاً ثنائياً في عرض النظرية، وحدثت من نطاق كل مجال من مجالات النحو والبلاغة والجدل بشدة كي تتقادم أي تدخل، وحصرت البلاغة حصراً مترمناً في دراسة الأسلوب والإلقاء<sup>(٣)</sup>، الأمر الذي أضفى أهمية كبرى على دراسة المنطق، كما أنت في مجال البلاغة نفسها إلى تركيز الاهتمام على الزخرفة اللفظية ornamentation مثلما الحال في الصور الجمالية، وهناك تيار كبير ثان يتمثل في مواصلة الجدل حول الشيشرونية Ciceronianism أي مدى اتخاذنا شيشرون نموذجاً معتمداً للإنشاء النثري، لا في اللغة اللاتينية فحسب، بل وفي اللغات المحلية، أو ما إذا كانت النماذج الأخرى أكثر ملائمة للعصر<sup>(٤)</sup>، ويتمثل التيار الثالث في أثر تطور العلم الجديد والمنطق الجديد ليكون ثم لوك في إنجلترا، أو ديكرت ثم فلاسفة بور رويال Port-Royalists في فرنسا، مع تفضيل هذا التيار للاستقراء

(\*) الراموسية مذهب أو مدرسة تنسب إلى بيتروس راموس Petrus Ramus (١٥٢٧-١٥١٥) وهو فيلسوف وعالم رياضيات فرنسي حاول أن يطور علم المنطق مما أثار حفيظة لتصار المذهب الأرسطي وعداءهم، وتمت مصادرة كتابه انتقادات الجدل الأرسطي (١٥٤٣) بمرسوم ملكي، ولكن أصنافه أصحاب النفوذ عينوه أستاذاً في كولييج دي فرانس بباريس. وعام ١٥٦١ تقريباً تحول من الكاثوليكية الرومانية إلى البروتستانتية، واضطر للهروب من فرنسا أثناء الحروب الدينية، ولكنه عاد إليها عام ١٥٧١، وتم نفيه في العام التالي في منبجة البروتستانت الشهيرة في عيد القديس بارثولميو ومن هنا يرمز راموس لعدم الإذعان لمرجعية للقضاء كما يرمز للمنطق القوي. (المترجم)

(١) مات بيتروس راموس Petrus Ramus أو بيير دي لا راميه Pierre de la Ramée (١٥٧٢-١٥١٥) في منبجة عيد القديس بارثولميو وصار ولياً بروتستانتياً، ولكن اليسوعيين كانوا المؤثر الأكبر في البلاغة

الفرنسية في القرن السابع عشر، انظر Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*

(٢) انظر Ong, *Ramus* وتأثير القرن السابع عشر Howell, *Logic and Rhetoric*

(٣) انظر Howell, *Logic and Rhetoric*, and Vickers, *Francis Bacon*

induction على القياس syllogism ورفض نظرية المواضيع الجدلية<sup>(٤)</sup> theory of topics وخصص بيكون مكاناً للبلاغة فى كتابه *تقدم المعرفة The Advancement of Learning* (٢، ١٨) باعتبارها "فن إيضاح نقل المعرفة، وعرف وظيفتها بأنها تطبيق العقل على الخيال بغية تحريك الإرادة بصورة أفضل"، ورفض لوك البلاغة رفضاً مبرراً أخلاقياً، فى المقالة الثالثة الخاصة بالفهم البشرى *Third Essay concerning Human Understanding*، باعتبارها "فن خداع ومغالطة"، و"غشا كاملاً". وبالرغم من أن ديكارت رفض، فى كتابه مقال فى المنهج *Discourse* البلاغة كفن إقناع، فإنه أقر فيما بعد بأن الأفكار الواضحة والمميزة ليست كافية دوماً للإقناع، وتلمس بلاغة للخطاب الفلسفى، وترك لخلفائه القيام بتعريف الدور الدقيق للبلاغة ووصف عملياتها النفسية وتحليل وظائف اللغة<sup>(٥)</sup>. ويشمل خلفاء ديكارت بهذا المعنى لامي Lamy (وسناقشه لاحقاً) وكلود بفييه Claude Buffier وسيزار شيسنو دى مارسيه<sup>(٦)</sup> Césaire Du Marsais. ويمكننا أن نقرن هذه الحركات بتكوين الأكاديميات الفرنسية والبريطانية التى تشجع منهجاً جديداً فى تناول المعرفة والأدب واللغة. رابعاً ويرتبط بالثالث، هناك تطور الآداب السامية belles-lettres وتدریس الأدب بما فيه الآداب المكتوبة باللغة المحلية على مستوى متقدم، وباعتباره أدباً، لا وجهاً من وجوه النحو أو البلاغة. خامساً الاهتمام المتزايد بـ "الجليل" the sublime

(\*) مواضيع الجدل topics مصطلح فى البلاغة والمنطق يدل على فئة أو طبقة من الحجج أو الأفكار يمكن الاتكاء عليها فى استمداد البراهين، أى المواضيع التى تستمد منها الاستدلالات الجدلية فى القياس والاستقراء، وهى تتحدد بناء على العلاقة بين الموضوع والمحول، كأن تكون علاقة ماهية أو علاقة خاصة أو علاقة عرضية، ويرجع المصطلح فى الأصل إلى كتاب أرسطو بعنوان Topics الذى يترجم إلى العربية فى العادة معرباً بـ "الطوبيقا"، وهو كتاب يتناول القياسات الجدلية التى تحتل الصواب والخطأ، ومن الجدير بالذكر أن هذا المصطلح مشتق أيضاً من الكلمة اليونانية topos مثل المصطلحين السابقين topoi و places ويشترك معها فى بعض دلالاتهما، ولكن هذه الدلالات تتخذ طابعاً إيجابياً نوعاً ما هنا، حيث يدل على الأفكار العامة التى تتألف منها موضوعات الكلام، أى الأرضية المشتركة بين المتحدثين إذا جاز لنا أن نترجم العبارة اليونانية koïnos topos بـ "الأرضية المشتركة". (المترجم)

(٤) انظر Carr, Descartes

(٥) انظر Conley, Rhetoric

الذى تعتبر أهم مرحلة فيه نشر ترجمة بوالو Boileau اللونجينوس Longinus، ومقالاته على أثر ذلك (١٦٩٤). سادساً، "الحركة الإلقائية" elocutionary movement بنظامها فى الإلقاء الخطابى الذى يتم تطبيقه على المسرح والقراءة أمام الجمهور public reading وتأويل الألب، وبالرغم من أن هذه الحركة كان لها سوابق إيطالية وفرنسية، فإن أعظم تطور لها تم فى بريطانيا<sup>(١)</sup>. وهناك ظاهرة أخيرة وهى حركة التنوير الإسكتلندى Scottish Enlightenment فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، مع امتداده إلى إنجلترا وأيرلندا والمستعمرات الأمريكية، وقدم توفيقاً بين المشيرونية والمنطق الجديد و "علم نفس الملكات" faculty psychology والآداب السامية فى سياق علنت فيه الخطابة السياسية قوة مهمة مرة أخرى، وبالرغم من أن الوعظ preaching ظل فى بؤرة الاهتمام، وبالرغم من أن إيطاليا كانت رائدة البلاغة فى القرن الخامس عشر، فإن النقل البلاغى بدأ يتحول إلى شمال جبال الألب فى القرن السادس عشر، ثم استقر فى فرنسا فى القرن السابع عشر، ومع حلول القرن الثامن عشر جرى جانب من أهم التطورات البلاغية فى بريطانيا، بل هناك كتابات عن البلاغة فى عصرنا الحالى فى كل اللغات الأوروبية وفى اللغة اللاتينية رغم كل شيء<sup>(٢)</sup>.

بما أن حجم الكتابات التى تناولت البلاغة فى تلك الفترة كبير والعلاقات بين الأعمال شديدة التعقيد، ونحقق الوظيفة المرجوة من هذا الفصل بأفضل صورة ممكنة. تركنا تاريخ البلاغة كمجال معرفى جانباً؛ لنبحث فيما نقوله بعض الأطروحات البلاغية المهمة عن الألب والنقد كما نفهمهما فى الوقت الحاضر. من الجدير بالذكر أن البلاغة قدمت إسهامات مماثلة فى التطور النظرى للفنون الأخرى ومصطلحاتها، كان أثرها على نظرية الموسيقى قوياً، خاصة عند اللوثريين Lutherans، فى القرن السادس عشر، إلا أنه اضمحل نوعاً بعد ذلك القرن، وبدأ استلهاً البلاغة فى نظرية التصوير painting القرن السادس عشر أيضاً،

(١) As in John Bulwer's *Chirologia and Chironomia* of 1644 and especially Thomas Sheridan's *Course of Lectures on Elocution* of 1762

(٢) ظلت هذه الكتب يعاد طبعها حتى العصر الحديث، وأخرها كتابان من نوع الموجز، وهما J. C. T. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae* (Leipzig, 1795) and *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae* (Leipzig, 1797)



واستمر حتى القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نتبين هذا الأثر على سبيل المثال في كتاب *De artium et scientiarum natura ac constitutione* (١٦٩٧) للكاتب الهولندي ج. ي. فوسسيوس G. J. Vossius وكتاب بحث في التصوير القديم *Treatise on Ancient Painting* (١٧٤٠) للكاتب جوزج ترمبول George Trumbull ومحاضرات *Discourses* السير يشوع رينولز Joshua Reynolds السنوية في الأكاديمية الملكية بين عامي ١٧٦٨ و ١٧٩٠.

## برنار لامى: البلاغة أو فن الكلام

بدأت كتب البلاغة المكتوبة باللغات الحديثة (وليس اللاتينية) تظهر في أوروبا الغربية في القرن السادس عشر<sup>(٨)</sup>، وشاعت في القرن السابع عشر، وكان ظهورها في فرنسا أبداً من ظهورها في دول أوروبا الغربية الأخرى، ولكن في النصف الثاني من القرن السابع عشر بذل الكتاب الفرنسيون مجهوداً كبيراً لصب البلاغة في قالب يناسب احتياجات العصر ويمكن تطبيقه على لغتهم الخاصة [الفرنسية]، ومن أمثلة ذلك كتاب البلاغة الفرنسية *La Rhétorique française* لرينيه بارى René Bary (١٦٥٩) وكتاب تأملات حول استخدام فصاحة هذا الزمان *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* لرينيه رابان René Rapin (١٦٧١)، وتتمثل أهمية الكتاب الآخر في تطويره المبكر لمفهوم الآداب السامية، وحظى كتاب آخر بالقراءة على نطاق أكثر اتساعاً، وهو فن الكلام *De l'Art de Parler* الذي نشره برنار لامى Bernard Lamy (١٦٤٠ - ١٧١٥) غفلاً من اسم المؤلف في باريس عام ١٦٧٥<sup>(٩)</sup>. ولم يتم ذكر اسم المؤلف لحماية لامى ومجلس خطابة

---

(٨) أول نص نشر بالإنجليزية في هذا الموضوع: *The Arte or Crafte of Rhetoryke*, Leonard Cox (London, 1530?) واعتمد على *Philipp Melanchthon's Elementorum Rhetorices Libri Duo* of 1519

(٩) تم تحديد كونه مؤلفاً للكتاب لأول مرة في الطبعة الثالثة (١٦٨٨) حيث تم تغيير العنوان إلى البلاغة أو فن الكلام، وواصل تنقيح العمل طوال خمس طبعات حتى وفاته عام ١٧١٥.

يسوع Congregation of the Oratory of Jesus وكان لامي عضواً فيه من تهمة الديكارتيّة Cartesianism التي يستحقونها عن جدارة<sup>(١٠)</sup>. وعام ١٧٦٧ نشرت ترجمة إنجليزية في لندن (وهي ترجمة لا تلتزم في بعض المواضع بالنص الفرنسي، وتحذف الفصل الخاص بالوعظ). ونسب المترجمون الذين لم يمكن تحديدهم على وجه اليقين النص الفرنسي الأصلي إلى "سادة بور رويال" Messieurs du Port-Royal ولم يكن لامي من أعضاء مؤسسة بور رويال<sup>(١١)</sup>، ولكنه استفاد من بعض أفكارهم، وقبل القراء البلاغة الجديدة بسهولة باعتبارها نظير منطق بور رويال الشهير وكتبهم عن النحو، الأمر الذي أدى إلى زيادة مبيعات كتاب لامي بنسبة كبيرة. وأعيد طبعه بالإنجليزية مراراً في القرن الثامن عشر، لكن دون إدراج تنقيحات لامي للنص الفرنسي.

بالرغم من أن لامي أعجب بشيشرون واستشهد به مراراً، فإن بلاغته ليست شيشرونية تقليدية. يمثل كونتليان Quintilian والقديس أوجسطين St. Augustine مصدرين مهمين من مصادره، والمنحى العام نحو البلاغة عنده منحى جدلي، وبالتالي أرسطي، بالرغم من أنه يرفض أرسطو، وأثر الراموسية عليه ضئيل، ولكن أثر المنهج الديكارتي قوي، وهناك عدة نقاط للتقاء من منطق بور رويال، بداية من العنوان<sup>(١٢)</sup>، ويشرح النظرية البلاغية على نحو مسهب باستشهادات يونانية ولاتينية، والعديد من هذه الاستشهادات مأخوذ من شعراء، وكذلك بأمثلة من الكتاب المقدس ومن الشعر الفرنسي، ولا يمكن تحديد بعض المقتبسات المأخوذة من الشعر للفرنسي، فربما كانت من وضع لامي نفسه.

---

(١٠) لتأثير ديكارت انظر Lamy, *Rhetorics*, and Carr, *Descartes*, 125-67

(\*) بور رويال مؤسسة تعليمية كانت تبعد عن باريس جهة الغرب نحو ٢٧ كيلو متراً، وازدهرت في الفترة من ١٦٢٨ حتى ١٧٠٤ عندما حرمها المرسوم البابوي؛ لأنها صارت مركزاً للجانشينية Jansenism، ويتميز مدرسوها بأعمالهم التي تتناول علم اللغة. (المترجم)

(١١) يولاي La *Logique, or L'Art de penser*, by Antoine Arnauld and Pierre Nicole, first published in 1662

أعاد لامي تنظيم موضوع البلاغة من بنيتها الشبشرونية التقليدية (إبداع invention، الإعداد arrangement، الأسلوب، الاستظهار، الإلقاء) ليبدأ بطبيعة اللغة وهي:

الأفكار الموجودة في ذهننا (عندما يأمر أعضاء الكلام بتكوين الأصوات التي تعد علامات هذه الأفكار) روح كلامنا. الأصوات التي تكونها أعضاء كلامنا (التي تمثل تلك الأفكار مع أن ليس بها شيء يشبه هذه الأفكار) هي الجزء المادي، ويمكننا أن نطلق عليها جسم كلامنا<sup>(١٢)</sup>.

إن عملية التعبير ككل، سواء كانت محادثة أم إنشاء أدبيًا، عبارة عن عملية العثور على أنق طريقة لتوصيل الأفكار والصور الماثلة في ذهن الكاتب، وبالرغم من أن طبيعة اللغة تجعل التحكم الكامل مستحيلًا، فإن قصد المؤلف لبنة أساسية من لبنات رؤية لامي للإنشاء والتأويل، كما كان الأمر عند كل الكتاب في تلك الفترة، ولم يأخذ لامي في حسابه لاحتمال، حتى في الشعر، أن تكون هناك وسيلة يمكن أن يلى بها الفكر الكلمات بدلاً من أن يسبقها.

"من طبيعة العلامة أن تكون معروفة لمن يستخدمونها"، كما أن الرجال الأفاضل أفضل المتل العليا لمن يرغبون في عيش حياة فاضلة، كذلك ممارسة المتحدثين أنسب قاعدة لمن يريدون أن يتكلموا بصورة حسنة... ولكن ليس من الصعب التمييز بين الجيد والسيئ، بين اللغة المنحطة للعامة، والتعبيرات المهذبة للنبلاء الذين رفعتهم حالتهم ومزاياهم فوق الآخرين". ومع ذلك من "المستحيل ابتداء كلمات لكل أشكال أفكارنا: ليست المصطلحات العادية كافية دومًا، فإما أن تكون هذه المصطلحات قوية للغاية أو ضعيفة للغاية". وهكذا لا بد علينا عند الكلام والكتابة أن نلجأ للمجاز: "المجاز لا يعنى الأشياء التي يتم تطبيقها عليها، بل نتيجة للارتباط والإشارة للذين يوجدان بين هذه الأشياء وتلك الأشياء التي تتخذها اسمًا لها". المجاز الأساسي هو الكناية metonymy، أي "إحلال اسم محل اسم آخر"، ففي الكتابة هناك "علاقة قوية" بين الكلمة المستخدمة والشيء المشار إليه، كأن نقول "باريس منزعجة". ففى

المقابل، الاستعارة "عبارة عن مجاز نضع من خلاله كلمة غريبة ومبهمة" محل كلمة أخرى، كما في الآية رقم ٢٣ من الإصحاح رقم ٢٨ سفر التثنية *Deuteronomy*: "وتكون سسماؤك التى فوق رأسك نحاساً"، أى كان هناك قحط وجفاف.

الفرض الوحيد للمجاز "أن نكون أكثر وضوحاً"، أما الوظيفة الأساسية لهيئات الكلام<sup>(\*)</sup> *figures* فتتمثل فى إيصال العاطفة، هيئات الكلام الأساسية هى التعجب *exclamation* والشك *doubt* والحنف *ellipsis* والتوقف الفجائى أثناء الكلام أو البتر *aposiopesis*، إلخ. ولكن يمكن لهيئات الكلام أن توضح أيضاً الحقائق الغامضة وتجعل الذهن يقظاً "لا يجب علينا أن نبحث عن هيئات الكلام التى تستهدف الإقناع: الحمية التى تنهضنا للدفاع عن الحقيقة هى التى تنتج هذه الهيئات، وتدعيمها فى كلامنا؛ لذا فإن الفصاحة الحقة ليست إلا أثراً من آثار حماسنا". وتسمى هذه "هيئات الكلام" *figures in discourse*<sup>(\*)</sup>، إلا أن هناك هيئات كلام أخرى "يتتبعها ذهن هادئ فى وقت الفراغ"، مثل تكرار الصدارة<sup>(\*\*)</sup> *anaphora* وتستخدم فى

(\*) فى العادة تترجم كلمة *figures* بـ "الصور البلاغية" من استعارة وتشبيه وتشخيص وما إلى ذلك وهى مرادفة لكلمة *tropes*، لكن من الواضح أن المؤلف هنا لا يقصد بالمصطلح هذا المعنى المألوف، بل يقصد به الشكل أو الهيئة التى يتم تقديم الكلام من خلالها وما يعكس هذا الشكل من حالات نفسية ووجدانية وذهنية، كأن تكلم بنبرة تدل على التعجب أو الاستكثار أو الشك أو أن تتوقف فجأة أثناء الكلام لتوحى بقلق تهرب ما ستقوله أو تخشى وقع كلامك على أذن سامعك، أو أنك تستجمع قواك لتقضى بالسر الذى ستلقى به من على كاهلك، إلخ. كما يدل المصطلح أيضاً على باقى هيئات الكلام كالقديم والتأخير والاستعاضة وكل ما هو من هذا القبيل. (المترجم)

(\*\*) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة فى بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغى كأن تقول "سحارب حتى نطرد المحتل، سحارب حتى آخر نقطة فى دماننا، سحارب حتى نورث أبنائنا الحرية" أو كما فى الحديث النبوى الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليصن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة العزيمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذى يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

(\*) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة فى بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغى كأن تقول "سحارب حتى نطرد المحتل، سحارب حتى آخر نقطة فى دماننا، سحارب حتى نورث

الزخرفة والإمتاع. ثم تودى مناقشة المجاز وهيئات الكلام tropes and figures إلى قضايا الأسلوب، وفي القسم الأخير عن فن الإقناع يتناول لامي باختصار إيجاد الموضوع البلاغي المناسب rhetorical invention، ويسلم على مضض بفائدة "مواضع الجدل" topics وترتيب الموضوع. إن ميل البلاغة لتحويل اهتمامها من الخطاب العام إلى الإنشاء الأدبي ظاهرة متكررة في تاريخ الموضوع بدأت في العصور الكلاسية، ولم يتم عكس الوضع إلا بشكل متقطع في الفترات التي زادت فيها فرص الخطابة السياسية، كما حدث في بداية عصر النهضة في إيطاليا وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر في بريطانيا.

يقدم لنا لامي نقاشاً مطولاً للنظم versification، ويقارن ما يحدث في اللغة الفرنسية باستعمال اليونانية واللاتينية. القافية rhyme "مناسبة للتمييز الأفضل لبحور الشعر"، إلا أنها من الوجهة التاريخية نجمت عن فقدان الإحساس بمدة حروف العلة من طول وقصر quantity of vowels، وصارت "مملة بسرعة"، إلا إذا حرصنا على شغل ذهن القارئ بتراء أفكارنا وتنوعها كي لا يدرك بساطتها". يهتم لامي كثيراً بما يطلق عليه "المشاركة الوجدانية الغريبة بين النفس والأوزان numbers"، كما يهتم بآثار الأصوات المختلفة. يعتمد الأسلوب على الخيال والاستظهار والحكم، ويعكس طابع ذهن المؤلف والمناخ والعمر. ويتبنى لامي النظرية الكلاسية الخاصة بالأساليب الثلاثة، السامي lofty (الفخم grand) والوسيط middle والبسيط plain، ويطبق هذه الأساليب، متما فاعل غيره، على كل من النثر والشعر. لابد أن يكون الأسلوب سهلاً وقوياً وممتعاً وملائماً. توضع أنواع النثر في الصدارة بالطريقة المعهودة لدى البلاغيين: تتربع الخطابة على القمة، ويليهما التاريخ والفلسفة. ثم يجيء قسم عن أسلوب الشاعر:

---

أبناؤنا الحرية" أو كما في الحديث النبوي الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة الزئمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذي يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

الشاعر غير مقيد، نمنحه أية حرية يبتغيها، ولا نقيده بقوانين العادة، ويمكننا أن نجد مسوغات هذه الحرية بسهولة. فمن المستحب أن يمتعنا الشعراء ويدهشونا بالأشياء العظيمة والعجيبة والخارقة؛ ولا يمكنهم الوصول إلى غايتهم المنشودة إلا إذا قرنوا عظمة الأشياء بعظمة الكلمات، وبما أن ما يقولونه خارق، فلا بد أن تساوى الألفاظ المكانة العالية لمادنتهم ولا بد أن تكون خارقة كذلك، ولهذا السبب لا نقول في الشعر شيئاً دون مبالغات واستعارات... نحن شديدو الاعتقاد على أن ندرك الأشياء من خلال وساطة حواسنا وحدها، لدرجة أننا نعجز عن الفهم من خلال أذهاننا فقط، إلا إذا كان ما سنفهمه يقوم ويتأسس على تجربة ملموسة، ومن هنا نجد أن تعبيراتنا المجردة تلغز على معظم الناس، ولا تمتع إلا تلك الأشياء الملموسة التي تشكل في الخيال صورة الشيء الواجب إدراكه.

يورد لامي في الفصل التالي ما يمكن أن نطلق عليه عقيدة الكلاسيكية الجديدة، وتتمثل الأهمية النقدية لعمله إلى حد كبير في تقنيته للقيم الجمالية الكلاسيكية الجديدة، كما فهمها الطلاب في القرن التالي:

يكون الكلام جميلاً عندما يتم تأليفه طبقاً لقواعد الفن، ويكون عظيمًا عندما يكون واضح العبارة أكثر من المعتاد: لا يشوبه إبهام أو جملة غير مفهومة أو تعبير غامض، عندما يكون حسن التنظيم ويتم اقتياد ذهن القارئ مباشرة إلى غاية دون عائق أو عقبة من كلمات غير ملائمة، فهذا الوضوح شعلة تبديد الغموض وتجعل كل شيء مفهومًا.

ولكن لامي يقتبس، في الفصل نفسه من لونجينوس Longinus وكتابه في السمو<sup>(٢)</sup> *On the Sublime* باستحسان، وكانت ترجمة بوالو قد نشرت في العام السابق، وكانت تهدي الطريق بالفعل للتطور النقدي الذي سيقود من الوضوح الكلاسيكي الجديد إلى الرومانسية.

---

(\*) يقول مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب (١٩٧٤) إن هذا الكتاب مجهول المؤلف، وكان ينسب إلى لونجينوس الذي عاش في روما في القرن الثالث الميلادي، إلا أن الرأي قد استقر أخيرًا على أنه يرجع إلى ما قبل ذلك، إلى منتصف القرن الأول الميلادي. (المترجم)

هناك قسم آخر ذو أهمية بالنسبة للنقد الأدبي ويعرض فيه لامي رؤيته للملهاة عند نقاشه لاستخدام العواطف في الإقناع، ومكانتها التقليدية في مبحث بلاغي منذ كتاب شيشرون عن الخطيب *De oratore* (لا يناقش لامي المأساة):

يتظاهر الشعراء في ملاهيمهم أنهم يسخرون من رذائل الناس حتى يتخلصوا منها، ولكن نظاهرم باطل، فتتل التجربة بصورة لا شك فيها أن قارئ هذا النوع من المسرحيات لا يتغير تغيرًا جادًا من جرائها، والسبب واضح وهو أننا نحتقر ونمخر من تلك الأشياء التي نعتقد أنها دون مستوانا، أشياء لا نعتبرها إلا مجرد تفاهات... ولا يسعى الشعراء في ملاهيمهم أن ينفروا من الرذيلة، بل يسمعون لأن يجعلوها سخيفة، ولذلك لا يعمدون قراءهم على النظر إلى أعمال الفسق على أنها جنح طفيفة... وأوصاف الزاني لا تجعل أى إنسان عفيفًا، ومع ذلك تعتبر هذه الأنواع من الجرائم موضوع الملامى بوجه عام.

## فقلون: محاورات

فى تراث البلاغة الكلاسية كانت الشيشرونية النمط المهيمن، بنظراتها لـ"واجبات الخطيب" التى تتمثل فى التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر، وفى تفضيلها للإفاضة<sup>(\*)</sup> amplification والإيقاع periodicity، ولكن مع ازدياد المعرفة بالأعمال اليونانية القديمة، بدأ التيار الفلسفى - الذى نشأ مع أفلاطون وأرسطو وطالب ببلاغة الصدق - فى الظهور من جديد، ونجد بعض علامات ذلك فى عمل لامي، ولكن أعظم تعبير عن ذلك فى اللغة الفرنسية يتمثل فى كتاب محاورات حول الفصاحة بوجه عام وفصاحة المنبر بوجه خاص

---

(\*) تعنى الإفاضة حرفيا هنا تضخيم القول أو زيادة حجمه، والمقصود بها توسيع عبارة ترد موجزة فى البداية ويتخذ هذا التوسيع شكل ضرب المزيد من الأمثلة أو استعمال المترادفات أو شرح العبارة شرحًا مسهبًا وما إلى ذلك من أساليب بلاغية تؤدي إلى رسوخ المعنى فى ذهن القارئ أو المستمع وإيعاد أى مجال للبس أو الغموض أو سوء الفهم. (المترجم)

*Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier* الذى كتبه فرانسوا فنلون François Fénelon فى أواخر سبعينيات القرن السابع عشر ولم ينشر إلا عام ١٧١٨. طبع هذا الكتاب عدة مرات فيما بعد، وترجم إلى الألمانية والإسبانية والهولندية والإنجليزية، ويمثل ذروة المناقشات حول فنون الوعظ التى استحوذت على قدر كبير من اهتمام النقاد ذوى التوجهات البلاغية فى أواخر القرن السابع عشر فى فرنسا، ونظر فنلون للإقبال العام على الوعظ المحكم البديع فى إطار الأخطار التى رآها أفلاطون فى أحاديث السفسطائيين، ويعد كتابه محاورات صورة كلاسيية محدثة لمحاورة فيدروس Phaedrus لأفلاطون، مع بعض الفضل لكتاب شيشرون عن الخطيب *On the Orator*. كما كان لترجمة بوالو لكتاب لونجينوس وكذلك لكتابه هو بعنوان فن الشعر *L'Art poétique* تأثير على فنلون، كما أن هناك أثرًا للقديس أوجسطين ولجوءًا لتأكيد أعضاء مؤسسة بور روابال Port-Royalists على السلامة المنطقية للفكر.

على الرغم من أن فنلون ينكر أنه يكتب "بلاغة كاملة"، فإنه فى الواقع تعرض لكل الأجزاء التقليدية للبلاغة، وعلى الرغم من أن موضوعه الوعظ الدينى، فإنه يدلى بدلو كبير فى الفصاحة بوجه عام، بما فى ذلك ملاحظاته عن الشعر. كان جورج سينسبىرى George Saintsbury - مؤلف أول تاريخ حقيقى للنقد - يعتبر فنلون ناقدًا عظيمًا<sup>(١٢)</sup>، إلا أن ملاحظات فنلون على هوميروس وفرجيل وإيسوقراط Isocrates وديموسينيز وشيشرون والكتاب المقدس وآباء الكنيسة ليست إلا إعادة صياغة أنيقة لأفكار ثم التعبير عنها من قبل فى العادة. فنلون ناقد صارم تتمثل قيمه النقدية فى الالتزام بحقائق الدين والطبيعة، ويبدو أنه فى المحاوراة الأولى على استعداد لأن ينضم إلى أفلاطون فى طرد الشعراء من المدينة الفاضلة،



ويجعل أحد المتحاورين يتساءل: "أود أن أعرف ما إذا كانت الأشياء صادقة قبل أن أجدى جميلة" (١٤).

يعيد فنلون صياغة "واجبات الخطيب" الشيشرونية (التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر) كما يلى: "الإثبات والتصوير والإثارة". "لا يعنى التصوير مجرد وصف الأشياء بل يشمل تمثيل المعالم المحيطة بها بطريقة شديدة الحيوية والتجسيد لدرجة أن المستمع يتخيل أنه يراها أمامه"، ويضرب مثلاً بوصف فرجيل لموت ديدو<sup>(١٤)</sup> فى الإنيادة *Aeneid*، النشيد السادس، وتلى ذلك فقرة ربما كانت أدق تعبير عن النظرية الأدبية فى المحاورات. ليس الشعر مسألة نظم:

وخلاصة القول، ما الشعر إلا اختلاق مقعم بالحيوية يصور الطبيعة إذا لم يكن لدى المرء موهبة التصوير هذه، لن يستطيع أن يطبع الأشياء فى نفس *soul* المستمع، فيجد كل شىء جافاً ومسطحياً ومملأً. منذ زمن الشىء الأصيل، انخرط الإنسان فى أشياء ملموسة تماماً، ومن رزاياه الكبرى أنه لا يستطيع أن يولى اهتمامه للمجردات لفترة طويلة، ومن الضروري أن يتم تجسيد التعليمات التى يرغب المرء أن يعثها فى نفسه [المستمع]، فلا بد أن تكون هناك صور تغويه. فى الواقع، بعد سقوط الإنسان من الجنة مباشرة، كوّن الشعر والوثنية - وكانا مترابطين - ديانة القماماء. ولكن كفانا استطراداً. نفهم جيداً أن الشعر، أى التصوير المقعم بالحياة للأشياء، يعتبر روح الفصاحة... إذا كان الخطباء الحقيقيون شعراء... فإن الشعراء خطباء أيضاً؛ لأن الشعر مقنع بمقتضى الحق والعدل.

Fénelon, *Dialogues*.

(١٤)

(\*) فى الأساطير اليونانية، ديدو أميرة ميناء صور Tyre وعندما قتل زوجها هربت إلى شمال أفريقيا واشترت منطقة قرطاج من حاكمها الأسمى يابروس Iabrus، وأسست فى هذه المنطقة مدينة قرطاج الوليدة التى سرعان ما ازدهرت، ويروى فرجيل فى الإنيادة أن إنياس تحطمت سفينته على شاطئ قرطاج بعد حرب طروادة، ووقعت ديدو فى غرامه، إلا أن كبير الآلهة جوبيتر Jupiter أمر إنياس بالرحيل للاضطلاع بمهمته المقدسة المتمثلة فى تأسيس مدينة روما، فاستولى اليأس على ديدو وانتحرت. (المترجم)

بعض الأفكار الشبيهة تناولها الكاتب الإيطالي المهم الوحيد الذي تناول البلاغة في القرن الثامن عشر تتوالاً أعمق، وهو الكاتب فيكو Giambattista Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza Nuova* (١٧٢٥ وما بعدها)، بالرغم من كتاب فيكو المنهجي مبادئ الخطبة *Institutiones oratoriae* (١٧١١) يسير على منوال شيشرون وكونتيليان.

## البلاغة الأوروبية في القرن الثامن عشر

أصبح إصلاح النظام التعليمي مع زيادة الاهتمام بالتأليف باللغة القومية ودراسة الكتاب المحدثين وتنمية الذوق وأناقة الأسلوب قضايا عامة في أوروبا مع حلول منتصف القرن الثامن عشر، وكان كتاب شارل رولان Charles Rollin بعنوان مبحث الدراسات: *Traité des études: De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres* (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذا تأثير بالغ، وطبع منه عدة طبعات في أوروبا ككل، وقدم للمدرسين مبادئ توجيهية لما يجدر تسليط الضوء عليه عند قراءة النصوص وتفسيرها في إطار البلاغة التقليدية: الحجج، الأفكار، انتقاء الكلمات، الترتيب، هيئات الكلام، العاطفة<sup>(١٥)</sup>، واقتبس النماذج من فصاحة المحاماة ومنابر الوعظ والنصوص الدينية. يتمثل النظرير الألماني لهذا الكتاب في كتاب ي. ك. جوتشد J. C. Gottsched بعنوان الخطبة بالتفصيل *Ausführliche Redekunst* عام ١٧٢٨ وما بعده بما فيه من نماذج للفصاحة الألمانية وأضاف إليها مناقشة لمآكات النفس *faculty psychology* عند كرستيان فولف<sup>(١٦)</sup> Christian Wolff. ولعل أهم كتاب بلاغة إسباني في القرن الثامن عشر تأليف جريجوريو مايناز زيزكار Gregorio Mayans Siscar (١٧٥٧، ١٧٨٦)، ويعتبر هذا الكتاب شيشرونياً في الأساس، إلا أنه بالإضافة إلى ذلك يسعى لأن يكيف البلاغة على احتياجات اللغة المحلية<sup>(١٧)</sup>، وضيق التاريخ التالي للبلاغة الفرنسية،

(١٥) Conley, *Rhetoric* انظر

(١٦) Conley, *Rhetoric* انظر

(١٧) Conley, *Rhetoric* انظر

وللبلاغة الأوروبية بوجه عام، مجال البلاغة لتقتصر على دراسة المجاز وهيئات الكلام، على الأقل يعتبر ذلك وجهة نظر معظم الباحثين بمن فيهم جيرار جينيت Gérard Genette الذى يصف التراث البلاغى بأنه تأسس بكتاب سيزار شيسنو دى مارسيه César Chesneau Du Marsais بعنوان مبحث فى المجازات *Traité des Tropes* (١٧٣٠) واستمر فى الكتابين الوجيزين المعتمدين لبيير فونتانييه Pierre Fontanier بعنوان شرح أولى للمجازات *Traité générale des figures du discours* (١٨٢١ - ١٨٢٧) <sup>(١٨)</sup>. وأدى ذلك فى القرن العشرين إلى أعمال مثل أعمال جماعة Groupe mu فى لياج Liège، ويختلف التراث الإنجليزى الأمريكى نوعاً، ويمثله الآن البحث الأمريكى فى توصيل الكلام speech communication ويحافظ على التراث الشيشرونى المتمثل فى التركيز على الخطابة فى المحافل العامة public address والحجاج argumentation، وذلك من الأشياء الموروثة عن أعمال البلاغة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر.

## محاضرات آدم سميث

كانت فرص الخطابة السياسية فى بريطانيا أكبر منها فى فرنسا، وربما لهذا السبب حدث إحياء كبير للتراث الكلاسى للبلاغة بصفتها خطابة عامة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى بريطانيا والمستعمرات البريطانية فى أمريكا الشمالية، وعلى الرغم من أن هذا الإحياء شيشرونى أساساً فى تصوره البلاغة بأنها تهتم فى الأساس بالبلاغة بصفتها خطابة مدنية civic oratory، فإنه اقترن بتقدير المنطق الجديد ودراسة علم النفس، كما اقترن بالاهتمام بالأدب السامية، وفى النهاية غلب هذا الاهتمام بالأدب السامية، وصارت مناصب الأستاذية فى البلاغة التى تم تأسيسها فى القرن الثامن عشر مناصب أستاذية فى

(١٨) انظر ZGenette, *Figures*. يشير الكاتب إلى توفر أمثلة كثيرة فى الكلاسيكية الجديدة فى اللغة

الفرنسية مثل J. B. L. Crevier's *Rhétorique française* of 1765، انظر Varga.

الأدب الإنجليزي في منتصف القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نقول إن هذا الوضع الجديد بدأ بتعيين جون وارد John Ward أستاذًا للبلاغة في كلية جريشام Gresham College في لندن عام ١٧٢٠، وبلغ مرحلة النضج في أبردين Aberdeen وإدنبرة وجلاسجو Glasgow في منتصف القرن الثامن عشر<sup>(١٩)</sup>.

ألقى آدم سميث Adam Smith الذي اشتهر فيما بعد بكتابه ثروة الأمم *The Wealth of Nations* محاضرات عن البلاغة في إدنبرة في العام الجامعي ١٧٤٨-١٧٤٩، وربما في العامين التاليين، واستمر في إلقاء محاضرات عن الموضوع بصفته أستاذًا للمنطق وفلسفة الأخلاق في جلاسجو من ١٧٥١ حتى ١٧٦٣، وبالرغم من أن هذه المحاضرات لم ينشر منها إلا القليل، فإنها اشتهرت عن طريق مذكرات الطلاب التي احتوت على تدوين شبه كامل لها، وأهمها المحاضرات التي أُلقيت في العام الجامعي ١٧٦٢ - ١٧٦٣، واكتشفها ج. م. لوثيران J. M. Lothian عام ١٩٥٨. وعلى الرغم من أن تلك المحاضرات كانت معروفة فقط لدى من استمعوا إليها، فإن المستمعين ضموا العديد من رواد الثقافة في إسكتلندا في ذلك الجيل والجيل التالي له، بمن فيهم هيو بليز Hugh Blair<sup>(٢٠)</sup>.

يبدأ سميث بملاحظات حول طبيعة اللغة وتاريخها، بما يشبه ما قاله لامي، وأدى بالمثل إلى مناقشة المجاز وهيئات الكلام، ولم يكن موضوعًا من الموضوعات التي أولاها سميث أهمية كبرى، "ولكن من خلال تناول هذه المجازات وأقسامها الأساسية والفرعية تشكل العديد من أنظمة البلاغة، القديمة منها والمحدثة على السواء، وكلها بوجه عام مجموعة مخيفة من الكتب وليس فيها ما يفيد"، ويقتبس سميث بصورة غير دقيقة نوعًا بيتي بتلر Butler في قصيدته هاديبراس *Hadibras* (الجزء الأول، النشيد الأول، البيتان رقم ٨٩،

(١٩) Howell, *Eighteenth-Century Rhetoric*, pp. 83-124, 536-74. -مثل: من إيرلندا John

Lawson's *Lectures Concerning Oratory Delivered in Trinity College, Dublin*

(1758) ولول مثل من أمريكا John Witherspoon's *Lectures on Moral Philosophy and*

*Eloquence given at Princeton between 1768 and 1794.*

Smith, ed. Lothian (٢٠)

٩٠): لأن كل قواعد البلاغيين ليست إلا تسمية لأدواته<sup>(٢١)</sup>. تتمثل نظرة سميث للاستعارة metaphor في أنها تحويل في دلالة الكلمة على أساس قدر من التشابه أو التماثل، على سبيل المثال "سياط القدر المعاكس وسهامه"<sup>(٢٢)</sup>، والكناية metonymy تحويل يشتمل على نوع من الترابط إلا أنه يفقد التشابه: "يشرب وعاء". لا يكمن الجمال في استخدام هياكل الكلام، فيكون الأسلوب جميلاً "عندما تعبر الكلمات بأسلوب لبق وبشكل لائق عن الشيء المراد وصفه، وتوصل العاطفة التي شبت في قلب المؤلف وأراد أن يبلغها لمستمعيه". ثم ينتقل في المحاضرتين الثامنة والتاسعة لتناول أسلوب جوناثان سويت Jonathan Swift الذي لم يتم تقدير قيمته الحقيقية، كما يقول سميث: "مثل كلماته ككل على أنه يعرف كل شيء عن موضوعه، وفي الواقع لا يقدم أى شيء دخيل على موضوعه لكي يستعرض معرفته بهذا الموضوع، ولكنه لا يحذف أى شيء ضرورياً". يتمثل شكل السخرية عند سويت في أنه يتناول الأشياء الخسيسة بأسلوب فخم، أما الهجاء اليوناني لوشين Lucian فكشف الخساسة أو التقاهة في الأشياء الفخمة. وجوزيف أديسون Joseph Addison - موضوع المحاضرة العاشرة - أكثر شبيهاً بلوشين في "مرحه"، بيد أن "احتشامه" يعيقه. وتتناول المحاضرة الحادية عشرة أسلوب شافتسبري Shaftesbury الذي يعتبر سميث شهرته مبالغاً فيها. فأسلوب شافتسبري مجرد للغة، وينبع في النهاية من "بنيانه الضعيف والهزيل جداً".

بعد تناول هذه النماذج الثلاث، اثنان منهما باستحسان، والثالث باستهجان، ينتقل سميث إلى موضوع الإنشاء بوجه عام مع تقدير بعض المؤلفين القدماء والمحدثين على السواء، وعلى الرغم من أنه لا يفعل ذلك صراحة، فإنه من الممكن أن نستنبط "مؤسسة نصوص معتمدة" canon من محاضراته. وبالإضافة إلى أئمة الكتاب الكلاسيين خاصة هوميروس وسوفوكل Sophocles وديموستين Demosthenes وشيشرون وفرجيل ولم يكن سميث نتيجة لعصره وموقعه يولى تقديرًا كبيرًا لأفلاطون ويوريبيديز Euripides، إلا أن تفضيله

(٢١) Smith, ed. Lothian

(٢٢) يسمى الاقتباس مرة أخرى من هاملت. ويبدو أنه كان يحاضر دون أن يكون معه ورق مدون به ما يقوله، وأحياناً دون نصوص الكتاب الذين يناقشهم.

لجراي Gray على هوراس Horace مفاجأة لنا، تشتمل هذه المؤسسة على "أوسيان" Ossian في "ترجمة" ماكفرسون Macpherson (المختلقة)، لكنها لا تشتمل على تشومسر Chaucer الذي لا يجيء ذكره مطلقاً، وربما تشتمل على شكسبير الذي كانت له عيوبه، ولكنها لا تشتمل على جونسون Jonson أو مارلو Marlowe (لا يُذكر)، وعلى ملتون، وليس على بنيان Bunyan (لا يُذكر)، وعلى راسين Racine (الذي يفضلهُ سميث على شكسبير) ليس على كورني Corneille "الذي يفضلهُ الفرنسيون"، وعلى سوفيت، وليس على ديفو Defoe (لا يُذكر)، وعلى بوب Pope وليس على درايدن Dryden (المهابة المأساوية tragicomedy "قظيعة"، ومسرحية درايدن الراهب الإسباني *Spanish Friar* الوحيدة التي يستشهد بها سميث من المفضل أن تنقسم إلى مأساة ومهابة منفصلتين). ويستهن سميث الرومانسات بما فيها رومانسات أريوستو Ariosto، كما أن ذكر سميث لثريانتيس Cervantes ملتبس، ولا يولى سبنسر Spenser تقديرًا كبيرًا. أما بالنسبة للرواية، فتتمثل ميزتها الوحيدة في "جذتها". وتعكس أحكام سميث طوال محاضراته نفورا من الخيالي، وتفضيلاً للالتزام الشكلي بالقواعد المتعارف عليها formal regularity.

على الرغم من أن التاريخ historiography هو النوع النثري الثاني بعد الخطابة من وجهة نظر الكتاب الذين يتناولون البلاغة، فإن سميث يوليه أهمية أكثر من المعتاد، ويكرس له المحاضرات ١٦ - ٢٠ وغالبًا ما يستشهد بالمؤرخين في مواضع كثيرة من محاضراته، ويزعم أن العاطفة المتقدمة لا يمكن أن توصف بكفاية في الكتابة السردية، ومن الأفضل ألا نحاول أن نصفها بطريقة غير مباشرة، "بل نسرُد الظروف التي كانت فيها الشخصيات دون زخرفة". ولا بد أن يتناسب بحثنا في أسباب الأحداث التاريخية مع أهمية الحدث. "لا يعد وصف الشخصيات جزءًا جوهريًا من السرد التاريخي". إن أعظم مؤرخين هما ثوسيديدز Thucydides وليفي Livy، وبالنسبة للمحدثين فأفضلهم ماكيافيلي Machiavelli من المحدثين، أما كلارندون Clarendon فمشغول بتمثيل الشخصية، ولغة

بيرنت Burnet تماثل لغة "المربية العجوز، لا [لغة] النبيل"، أما رابان Rapin، الذي لا يخلو من القيمة، فمشتغل للغاية بالأمور الشخصية للملوك والعظماء، وبالطبع لم يكن جيبنون Gibbon قد عرف بعد.

تتناول المحاضرة الحادية والعشرون الشعر الذي يرى سميث أن الإمتاع هدفه الأساسي: لا يقرأ أحد هوميروس ليعرف شيئاً عن حرب طروادة، أو يقرأ ملتون ليقوى عقيدته المسيحية، وبما أن موضوعات الشعر بعيدة عن الواقع، لا يضار القارئ من القصص والزخارف التي تجلب الاستهزاء، ووحدات الحبكة والزمان والمكان ليست ضرورية في الملحمة، ولكنها ضرورية في المسرح، ولا تتمثل مشكلة عدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان في أنها تعيق خداع(\*) deception الجمهور: "نعرف أننا في دار المسرح وأن الأشخاص المائلين أمامنا ممثلون، وأن الشيء الذي يتم تمثيله إما أن يكون قد حدث من قبل أو لم يحدث على الإطلاق". يقول الدكتور جونسون شيئاً مماثلاً في كتابه تمهيد لشكسبير *Preface to Shakespeare*، الذي نشر بعد سنتين. يرى سميث أن الاعتراض الحقيقي على عدم الالتزام بالوحدات الثلاث يتمثل في أننا نصير شغوفين بمعرفة ما حدث في الفاصل الزمني أو المكانى. يعتبر الملوك والنبلاء الشخصيات المثلى التي تستحق الظهور في المسأسة؛ لأننا "معتادون كثيراً على مصائب من هم دوننا أو من هم مساوون لنا لدرجة أننا لا نتأثر بها كثيراً". ولا يجب على الشعر الغنائى lyric وللرثائى elegiac والرعى pastoral أن

---

(\*) يستعمل آدم سميث كلمة خداع deception هنا بمعنى "الإيهام" illusion بمعنى الحديث، وهو توهم الجمهور أو القراء بأن ما يشاهدونه أو يقرعونه يحدث فعلاً أمام أعينهم لدرجة أنهم يخرجون مؤقَّتاً من حدود الزمان والمكان، ومن الجدير بالذكر أن بعض الكتّاب المحدثين ثاروا على هذا الإيهام وحاولوا كسره من خلال تقنية كسر الإيهام أو تبديده disillusion لكي يجعلوا الجمهور أو القراء واعين بأن ما يمرض أمامهم أو ما يقرعونه مجرد تمثيل أو فن حتى يتبهبوا للرسالة المستهدفة أو للوعى الجديد الذى يحاول هؤلاء الكتّاب أن يثبته فيهم، مثلما فعل الكتّاب المسرحى بروتولت بريشت في مسرحياته. (المترجم)

يتناول العواطف العظيمة؛ لأن مثل هذه القصائد قصيرة للغاية لدرجة أنها لا تستطيع أن تطور هذه العواطف بما فيه الكفاية. "عند الإمعان في قراءة قصيدة قصيرة لا يمكننا إلا أن نلج في مزاج ذهن لا يختلف كثيراً عن الهدوء المعتاد للذهن" ومن الأمثلة الرائعة على ذلك قصيدة "المقابر في حديقة الكنيسة The Church-yard و "إيتون كولج" Eton College لـ "السيد جراي".

عند هذا الحد لابد أن يكون طلاب سميث قد فهموا اللغة والأسلوب والسرد ورسم الشخصيات والملاحج الأساسية للأنواع الأدبية، وبالتالي من الممكن الآن الانتقال إلى مناقشة الخطابة في الفصول العشرة الأخيرة، التي كانت سلملة المحاضرات ككل تمهد لها. وعلى الرغم من أن أحد أهداف سميث يتمثل في تأهيل طلابه للخطابة في الأماكن العامة، فإنه ركز على تزويدهم بفهم للخطابة الكلاسيكية العظيمة خاصة أعمال ديموستينز Demosthenes وشيشرون، ومن اللافت للنظر أنه لا يشير كثيراً إلى الخطابة الحديثة، كما لا يذكر الوعظ الديني مطلقاً، ويعكس ذلك اهتمامات سميث الخاصة، ولا يعكس علمنة secularization شاملة للبلاغة، والأغرب من ذلك أنه في نهاية المحاضرة الأخيرة عند إيدائه بعض الملاحظات حول الخطابة في الأوضاع المعاصرة ويقارن بين خطابة مجلس اللوردات البريطاني House of Lords وخطابة مجلس العموم البريطاني House of Commons مقارنة تفاضلية، يبدو أنه يعتبر النماذج الديموستينزية Demosthenes والشيشرونية لا تناسب الأوضاع الحديثة، ومن الغريب أنه لا يأخذ في اعتباره مقالة في الفصاحة Of eloquence التي كان رفيقه الإسكتلندي ديفيد هيوم David Hume قد نشرها عام ١٧٤٣ وحاول فيها أن يفسر الأسباب التي جعلت الخطابة الإنجليزية أدنى من الخطابة الكلاسيكية بكثير، وانتهى هيوم إلى أن المتحدثين المحدثين لم يبنلوا جهداً، أو كانوا يفتقدون عبقرية الماضي وحكمه: "يمكن لمحاولات ناجحة قليلة من هذا النوع أن تبعث عبقرية الأمة وتثير المنافسة بين الشباب وتعود أذاننا على الخطابة الأسمى والأشجى مما يقدم لنا حتى الآن" (٢٣).



إن سجل محاضرات سميث غير مكتمل، وينتهي بما قاله يوم الجمعة الموافق ١٨ فبراير ١٧٦٣، ومن المحتمل أنه واصل ملاحظاته حول المشهد المعاصر، وأنه سعى لأن يلهم الحافظ الذي كان هيوم يبحث عنه. في الواقع، كانت الفصاحة في اللغة الإنجليزية على وشك أن تدخل في عصر ذهبي جديد يتمثل عند إدموند بيرك Edmund Burke ووليم بيت William Pitt وخلفائهم في القرن التاسع عشر، وفي أمريكا عند باتريك هنري Patrick Henry وفيما بعد عند دانيال وبستر Daniel Webster.

### هيو بلير: محاضرات عن البلاغة والآداب السامية

لعل أكثر أعمال البلاغة أصالة التي نشرها مواطن إسكتلندي هي كتاب فلسفة البلاغة *The Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦) للكاتب جورج كامبل George Campbell من منطقة أبردين Aberdonian في شمال شرق إسكتلندا، وكان كامبل يدور في فلك تراث التجريبية البريطانية، وحاول أن يعرف المبادئ الأساسية للبلاغة بالنسبة لـ "ملاكات" faculties النفس البشرية، ولم يكن لديه الكثير ليقوله عن الأدب، ويعبر في مقدمة كتابه عما يدين به لكتاب كيمز Kames عناصر النقد *Elements of Criticism* (١٧٦٢)، وهذا العمل دراسة نفسية في الأساس للعواطف والتعبير عنها في كل الفنون، وعلى الرغم من أنه يشمل وصفاً تفصيلياً للجوانب النفسية لهيئات الكلام، فإن المؤلف يتجاهل عامداً أية ارتباطات بالبلاغة كما كانت تفهم في عصره، وتجاهل الخطابة عند مناقشته لأنواع الأدبية، وخضعت أعمال كيمز وكامبل لدراسات مستفيضة، ولكن أكثر إسهامات أواخر القرن الثامن عشر في النقد البلاغي تأثيراً حتى اليوم تتمثل في محاضرات عن البلاغة والآداب السامية *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* لهيو بلير - راعي الكنيسة العليا للقديس جايلز High Church of St Giles في إدنبره، ومحقق أعمال شكسبير *Shakespeare* في ثمانية مجلدات (١٧٥٣) ومؤلف أطروحة عن أوسيان *Dissertation on Ossian* توفيته حقه. لقد استمع بلير إلى محاضرات آدم سميث وعرف أعمال لورد كيمز وكامبل، وبدأ في إلقاء محاضرات عن البلاغة عام ١٧٥٩، وعام ١٧٦٢ عينه جورج الثالث

أستاذ كرسي للبلاغة والأدب السامية في جامعة إننبره، وظل في هذا المنصب حتى تقاعده عام ١٧٨٣، عندما نشرت المحاضرات، وطبعت هذه المحاضرات أكثر من ١٣٠ طبعة فيما يزيد على قرن من الزمان، وكانت المحاضرات هي النصوص المدرسية الأساسية للبلاغة والنقد لعدة أجيال من الطلاب، خاصة في أمريكا، وحل محلها جزئياً آخر كتاب في البلاغة الكلاسيكية الجديدة وهو كتاب عناصر للبلاغة *Elements of Rhetoric* (١٨٢٨) لرئيس الأساقفة ويتلي Archbishop Whately. وهكذا تلقى هذه المحاضرات نظرة على ما يمكننا أن نسميه الرؤية الأكاديمية المعيارية للأدب التي لابد أن ننظر على ضوءها لتجديدات الرومانسيين وخلفائهم.

تبع بلير التصور العام للموضوع كما سمعه من آدم سميث، منتقلاً من بحث طبيعة اللغة إلى الأسلوب ثم الخطابة المدنية ثم الألب بوجه عام، إلا أنه يؤكد على النقد الأدبي منذ البداية من خلال المحاضرات التمهيدية عن الذوق والنقد والسمو والجمال، ويسهب في المناقشة النهائية للأدب السامية. ويقول إن "النقد الأدبي عبارة عن تطبيق الذوق والبصيرة على الفنون السامية العديدة. ويمثل الهدف الذي ينشده في التمييز بين الجميل والمعيب في كل أداء؛ يتطرق من الأمثلة المحددة إلى المبادئ العامة حتى يشكل قواعد أو استنتاجات خاصة بالأشواك العديدة من الجمال في أعمال العباقرة" (٢٤). يقوم النقد على التجربة وعلى ملاحظة تلك الأشواك من الجمال التي ثبت أنها تمتع البشر بوجه عام، "توضع القواعد النقدية في الأساس لبيان الأخطاء التي لابد من تفاديها":

الجمهور هو قاضي القضاة، ولكن الذوق العام الأصل لا يظهر دوماً في أول استحسان لنشر أى عمل جديد. هناك دهاء كبار وصغار يمكن الاستحواذ على أفئدتهم وإيهارهم بالجمال السطحي للغاية، وسرعان ما ينقضى هذا الإعجاب: أحياناً يمكن أن يكتسب الكتبت شهرة كبيرة مؤقتة نتيجة لاستجابته للعواطف والتحيزات وروح الجماعة أو التصورات الخرافية الأخرى، وربما يسود أمة بأكملها لبعض الوقت، وفي مثل هذه الحالات، على الرغم من أن الجمهور يبدو مادحاً لهذا الكاتب، فإن النقد الحقيقي يمكن أن يدينه،

وسيجلب هذا النقد على مر الزمن؛ لأن حكم النقد الحقيقى وصوت النقد سيلتقيان فى النهاية عندما تتزاح عصبية التحيز عن عين الجمهور وتفتقر عاطفته.

يمكن لقارئ القرن العشرين أن يرى عن حق هنا فى الجيل الأول من أساتذة الأدب الجامعيين بدايات مرجعية أكاديمية كانت مؤهلة تمامًا، بتقنها فى موضوعيتها، لإعلام الطلاب بالجميل والردىء، ومؤهلة أيضًا للدوام بعد فناء الحماس السوقي، ولكن كان على بلير أن يسلم بأن رؤيته لا تستقيم فى بعض جوانبها، فأحيانًا يفوز الجمهور!

مثل مسرحيات شكسبير التى تعتبر خارجة على القواعد irregular على أعلى مستوى عندما ننظر إليها باعتبارها قصائد مسرحية، ولكن علينا أن نلاحظ أنها حظيت بإعجاب الجمهور، ولا يرجع هذا الإعجاب إلى كونها غير ملتزمة بما هو متعارف عليه أو إلى تعديها على قواعد الفن، بل [لكونها تستحق الإعجاب] رغم هذه التعديلات. فهذه المسرحيات تمتلك جماليات أخرى تلتزم بالقواعد العادلة، وكانت قواعد هذه الجماليات عظيمة لدرجة أنها تغلبت على كل نقد أو ذم، ومنحت الجمهور درجة من الإشباع فاق نفورهم من عيوبها، ويمتدنا شكسبير لا لأنه يجمع أحداث سنوات عديدة فى مسرحية واحدة، ولا لأنه يجمع بين المأساة والملهية فى المسرحية الواحدة بصورة غريبة، ولا نتيجة لأفكاره المصطنعة واستظرفاته المفتعلة التى يستخدمها أحيانًا - وكل ذلك نعتبره عيبًا، ونرجعه لفظاظاة العصر الذى عاش فيه - بل نتيجة لتمثيلاته الرائعة المفعمة بالحياة للشخصيات، وحيوية أوصافه، وقوة عواطفه وامتلاكه زمام لغة العاطفة الطبيعية، دون كل الكتاب. وهكذا مازالت القواعد سارية، وفاز الأستاذ.

نتبين مما سبق أن أكبر بقعة عمياء فى مناقشة بلير للأدب تتمثل فى أنه لم يقدر فنانى العصر الإليزابيثى، فهو ينتقل من نوع أدبى لآخر، وينتقل داخل النوع الواحد انتقالاتًا تاريخيًا، إلا أنه ينظر إلى تاريخ الأدب باعتباره ذا فترتين عظيمتين فقط: الفترة الكلاسية التى تمثل عشقه الأول، والفترة الكلاسية الجديدة فى فرنسا وإنجلترا، وكتائب النثر الوحيد الذى يناقشه بتفصيل كبير (أربع محاضرات كاملة) ويعجب به دون تحفظات تذكر هو جوزيف أديسون Joseph Addison، ومن النتائج الإيجابية لذلك أن بلير كفل لأجيال من الطلاب أسلوبًا أنيقًا

طبيعياً يخلو من الزخارف البلاغية - فهو مثل سميث لا يهتم كثيراً بالمجاز وهينات الكلام - وينشد الوضوح وقوة الأسلوب، وإذا كان يلير واحداً من آخر المتحدثين العظام بلسان الكلاسية، أو كونتليان إنجلترا (وكان ييجل كونتليان)، فربما كان كذلك خير ناقد أدلى ببلوه فيما ستمثله الكلاسية بعد وفاته للجمهور فى القرن التالى.

يميل التعليم الرسمى، حتى على مستوى الجامعة، إلى المحافظة؛ لأن القدر الأعظم من النصوص المدرسية فى القرن التاسع عشر عن البلاغة ظلت تتسج على منوال الكلاسية الجديدة، إلا أن البلاغة - كعلم تقليدى ذى نظام سامى - فقدت مكانتها بالتدريج، مفسحة المكان للأفكار الرومانسية عن التأليف الحر والنفور من اللغة الشعرية والزخرفة التقليدية. كما ساهم أقول دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية فى أواخر القرن التاسع عشر فى أقول البلاغة بوصفها جزءاً من المنهج الدراسى، ولكن فى النصف الثانى من القرن العشرين، عاودت البلاغة الظهور بعدة طرائق، وتم للمرة الأولى منذ عهد شيشرون دراسة تاريخها فى علاقتها بالأدب والفنون الأخرى. ولكن لم يتم حتى الآن إيجاد طريقة مرضية تماماً لرأب الصدع الذى اتسع فى القرن الثامن عشر بين البلاغة بصفتها دراسة المجاز وهينات الكلام والبلاغة بوصفها توصيلاً للكلام speech communication بين أوروبا والعالم الناطق بالإنجليزية.

## نظريات الأسلوب

بات روجرز Pat Rogers

-١-

المفروض أن نبعد عن أشكال التطور غير الناضجة، وينبغي علينا هنا أن نتتبع الأنماط الكبرى وحركات الفكر الكبيرة، ولذلك نجرى تبسيطاً مفيداً، لا تشويهاً بدائياً، عندما نصف تطور التنظير للأسلوب الأدبي في تلك الفترة بأنه يسير سيراً ثابتاً نحو الأسلم. فسي نهاية القرن السابع عشر ظلت فرنسا بؤرة التأثير في النقد الأدبي، وكان الاهتمام الأساسي مازال منصّباً على الملحمة، وبدرجة أقل على المسأمة، ونبتت القضايا الأسلوبية من قضايا أخلاقية أكبر خاصة بفحوى ومحمل نص ما، وتم النظر إلى النص على أنه بيان نموذجي وتوجيهي (إذا لم يكن دوماً تعليمياً بالمعنى الدقيق للكلمة) ولم تكن اللغة الشعرية، في هذا الطور من تاريخ النقد، محور الشعرية، بل كانت أداة لقانون أسمى فضّل المذهب والشكل.

كل ذلك صحيح على الرغم من أن أعظم ناقد ممارس في أواخر القرن السابع عشر كان إنجليزيًا، وهو جون درايدن الذي كان يمتلك ناصية اللغة، وكان مفكرًا يعمل ذهنه في الأدب دون أن يولى أهمية كبيرة لفروض الطاعة التي كانت تقدم للمبادئ الأرسطية الجديدة. وهو صحيح رغم أن الصراع الشهير بين القدماء والمحدثين ساد في العقد الأخير من القرن السابع عشر، وهنا كان المحدثون على استعداد لقلب تلك المبادئ التقليدية التي اشتملت على وضع الإلقاء *elocutio* في مرتبة أدنى من مرتبة ابتكار الموضوع المناسب *inventio* أو حتى إعداد هذا الموضوع *dispositio* <sup>(١)</sup>. وهو صحيح أيضًا رغم أن بوالو نفسه ترجم لولنجينوس عام ١٦٧٤ وابتدأ الصعود السريع بين عشية وضحاها لـ "السمو" بوصفه شعارًا نقديًا، وهو صحيح رغم أن معظم القوى التي حولت بؤرة النقاش النقدي بعد عام ١٧٠٠ كانت موجودة بالفعل قبل ذلك العام، ففي الواقع كان الآباء المؤسسون للحركات الجديدة، بمن فيهم أديسون وبوب، قد ولدوا في القرن الماضي [السابع عشر] وشبوا في تلك الفترة التاريخية

(١) Levine, Joseph M. *Ancients and Moderns* (Ithaca, 1991).

التي هيمنت فيها الكلاسيكية الجديدة فعلا على المساحة الثقافية والتعليمية. ولم تكن المذاهب الاتباعية orthodoxies لتصمد بعد مولدها إلا لسنوات قلائل، ولكن تصانف أن كانت تلك السنوات هي السنوات التي نضج فيها مشكلو المذهب الأوجسطى السامى فى إنجلترا.

ولمزيد من الوضوح نضيف أن المشرعين المعترف بهم كانوا أربعة، ذكر أسماءهم جيمس هاريس James Harris فى تاريخ النقد الذى أدرجه فى بداية كتابه بحوث فى فقه اللغة *Philological Inquiries* (نشر بعد وفاته عام ١٧٨١). يقول هاريس: "أخيرا بعد فترة طويلة وحشية، بعد أن بدأت حياة الأديرة فى التراجع، وبدأ نور الإنسانية يیزغ من جديد، انتعشت فنون النقد انتعاشاً تدريجياً". ولكن "الكتاب ذوى الطابع الفلسفى" لم "يكونوا كثيرين" - والأسماء الوحيدة التى خطرت على بال هاريس كانت فيدا Vida وسكاليجر Scaliger الأكبر من بين الإيطاليين، و"من بين الفرنسيين... رابان Rapin وبوهور Bouhours وبوالو بالإضافة إلى بوسو Bossu [الذى يعد] أكثرهم منهجية ونقة"<sup>(٢)</sup>: دومينيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) أقلهم شهرة هذه الأيام، بالرغم من أن عمله كيف نحسن التعامل مع كتابات قديمة مليئة بالحويوة *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) نال قدرًا كبيرًا من الاحترام فى عصره، وحصد لمؤلفه استحسانا شهيرا فى مجلة سبكتاتور *Spectator* (عدد ٦٢) لأنه "أبعد النقاد الفرنسيين نظراً وأعمقهم"<sup>(٣)</sup>. إلا أن هذه الرؤية كانت رؤية شاذة. أما النقاد الثلاثة الآخرون فكانت أعمالهم يتم الاستشهاد بها على نطاق واسع، وبينما حظى كتاب فن الشعر لبوالو (١٦٧٤) على أكبر قدر من الاستحسان من جانب الكتاب الممارسين باعتبارها أطروحة خاصة، كان المصدر الرئيسى لذلك المذهب على الدوام يتمثل فى رينيه لوبوسو René le Bossu وكتابه أطروحة فى القصيدة الملحمية *Traité du poème épique* (١٦٧٥) الذى شرح المبادئ الشاملة للنقد الكلاسيكى الجديد، ويركز لوبوسو على أولوية الحكمة fable وعلى أهمية البناء (على سبيل المثال، كيفية إدخال الأحداث دون أن تصرف انتباهنا عن الحكمة الرئيسية). وتم تبجيل

Harris, *Inquiries*. (٢)Elledge, *Essays*, I. (٣)

كلا الناقلين بما يبدو الآن تهيئاً مدهشاً، ولم يستخدم لوبوسو صحة مذهبه إلا لكى يدعم شخصيته، أما بوالو فيمكننا أن نعتبره أيضاً شاعراً مهماً. (فى متحف دودسلى Dodsley لعام ١٧٤٦، هناك لوح مرسوم يظهر "ميزان الشعراء". ونجد بوالو يحصل على درجات عالية، من بينها درجة ٢٠/١٨ على قانونه النقدى" الذى لم يضاهه إلا هوميروس وسوفوكل وتيرنس Terence )<sup>(٤)</sup>.

يعتبر جوزيف أديسون Joseph Addison الشخصية المهمة فى الفترة التالية، وقد تدهشنا الآن مكانته المرموقة. وبالإضافة إلى بوب، ضمن تدخل أديسون اختفاء الهيمنة الفرنسية السابقة على الفكر النقدى بالتدريج، وضمن كذلك انضمام ملتون للقضاء بصفته أكبر ناقد فى تحليل الملحمة، كما ضمن البحث فى مجموعة أوسع من القضايا، مع ميل الكتاب المتزايد لمناقشة الآثار الموضوعية (خاصة العادات والأساليب اللفظية مثل التورية). وفى اللحظة نفسها كان جون دنيس John Dennis يضع أساساً فى النقد ذات طابع تشريعى، وكان العديد من الكتاب الإنجليز صغار الشأن يتابعون التخصصات والهوايات المتمحمة: كان ليونارد ولستد Leonard Welsted يتابع طراز السمو الرائج sublime vogue، وجون هيوز John Hughes الطراز السبنسرى Spenserian، وجوزيف سبنس Joseph Spence الطراز الأثرى للقضاء، ولويس ثيوبولد Lewis Theobald الطراز الشكسبيرى. فى المقابل كان شافتسبرى Shaftesbury يحول دفة النقد فى اتجاه مجال علم الجمال الذى لم يكن قد اتخذ اسماً بعد (وربما لم يكن قد ولد بعد). ومع ذلك، وردت المبادرات الأساسية من عند أديسون على وجه الخصوص ومن عند بوب. أما عند غيرهم فكانت اللغة تتطور، ولكن ظلت القضايا كما هى دون تغيير: وينطبق ذلك عن كل من جان فيتشنتسا جرافينا Gian Della Vicenza Gravina ببحثه عن الجذور الملحمية فى كتابه فى منشأ فن الشعر Della ragon poetica (١٧٠٨)، وفولتير بمحاولته إضفاء الطابع التاريخى على هوميروس والنظر إليه على ضوء السياق الذى كان فيه، وذلك فى مقالته مقالة عن الشعر الملحمى (نشرت لأول مرة باللغة الإنجليزية عام ١٧٢٧).

تمثلت الفترة الثالثة الحاسمة بالنسبة لغرضنا، في منتصف القرن الثامن عشر، وبظلم دور المبادرة ماثلاً في بريطانيا، وكان صمويل جونسون أبرز ناقد في ذلك العصر، ودارت الحركة الأكبر حول تأسيس نقد "فلسفي" جديد، نقد يوصف في سياق آخر بأنه منهج بلاغي جديد neo-rhetorical approach في دراسة الأدب، وترجع جذوره الفكرية في معظم الحالات إلى لوك Locke، على الرغم من أن جيمس هاريس كان يسعى ليمتدبل بالتجريبية شعرية تقوم على النماذج المثالية والأفلاطونية<sup>(٥)</sup>. ونجد في مركز هذه الحركة مفكرين إسكتلنديين يطورون النقد باعتباره فرعاً من فروع علم الإنسان في أعقاب عصر التنوير بإبنيره. وعلى الرغم من أن ديفيد هيوم David Hume كتب عدداً من المقالات النقدية الجذابة، فإن ميزته الأساسية تتمثل في أنه قدم نسفاً يمثل دعماً فلسفياً philosophical support-system، حيث إنه لم يجمع مادة موصولة عن نظريته في الأدب، ومن بين الإسكتلنديين الذين سدوا هذه الفجوة لورد كيمز Lord Kames وهيو بلير Hugh Blair وجورج كامبل George Campbell وكلهم ألفوا كتباً ناضجة عن الشعرية الجديدة، ومن النقاد والبلاغيين والفلاسفة الذين زادوا النفوذ الإسكتلندي جيمس بيتي James Beattie وألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرتشيولد أليسون Archibald Alison وحتى مونبودو Monboddو، الذين تعرضت نظرياتهم عن أصول الكلام عند البشر من أن لآخر لقضايا أدبية أكثر تخصصاً بشأن الأسلوب ثم تناولها في موضع آخر في هذا الكتاب. بالمثل، لا يمكن فصل التنظير حول اللغة الملحمية في تلك الفترة عن الموضوع المتنازع عليه الخاص بأوسيان Ossian، على الرغم من أن معظم شارحي قصيدة ماكفرسون Macpherson النثرية، من أمثال بلير، تمكنوا من استغلال حالة العمل "المترجم" لينصرفوا عن التعليق الأسلوبى المباشر إلى التعليق الثقافي الواسع<sup>(٦)</sup>. ولابد أن الافتراضات العامة لعصر التنوير الإسكتلندي Scottish Enlightenment تعرضت لإدراج النقد في هذه الفئة: ألقى آدم

(٥) Probyn, *Sociable Humanist*.

(٦) انظر على سبيل المثال تكملة في Blair' *Critical Dissertation on the Poems of Ossian*

(1763), Elledge, *Essays*, II,



سميث محاضراته عن البلاغة والأدب السامية قبل أن يمهّد الطريق لتأويله الخاص للتاريخ الثقافى أو يورد خريطته الاقتصادية للبشرية، ولكنه شعر ببصمة هيوم فى كل مراحل حياته الثقافية. بالمثل، كتب كيمز كثيراً عن القانون والتاريخ والأنثروبولوجيا باستثناء كتابه عناصر النقد <sup>(٧)</sup> *Elements of Criticism*. لكن لابد لنا أن نتوقف عند نقطة ما، وهنا يشغلنا إسهام هؤلاء الكتاب فى خلق شكل إحيائى من أشكال البلاغة.

فضلاً عن جونسون، كان هناك نقاد بارزون غيره نشطوا فى إنجلترا فى الوقت نفسه، خاصة النقاد الذين طوروا الدراسة التاريخية للأدب من خلال البحث فى الكتابات الإنجليزية السابقة (توماس وارتنون Thomas Warton) أو فى النصوص المقدسة (روبرت لاوث Robert Lowth) أو الجذور الكلتية Celtic (توماس جراى Thomas gray). كان ريتشارد هيرد Richard Hurd يدفع التراث الكلاسى للتصادم المنظم مع الفروسية والرومانس، وكان هوراس ولبول Horace Walpole يسعى لأن يضيف عنصراً "قوطياً" حميداً للنوق. وفى فرنسا، بعيداً عن شكلية فوفنارج <sup>(٨)</sup> Vauvenargues، لن نجد كثيراً ذا أهمية مباشرة قبل أواخر القرن باستثناء كتاب *الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد* Les beaux arts réduits à un même principe (١٧٤٦) لشارل باتو Charles Batteux، وينضم هذا الكتاب للمد المتزايد تدريجياً من الأعمال ذات الاهتمام الجمالى الأوسع ويتم

(٧) يقدم خيرتوصيف لتاريخه متضمناً مقدمة Ross, Lord Kames

(\*) فوفنارج (١٧١٥-١٧٤٧ هو لوقادى كلاييه دوق فوفنارج Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues، كرس حياته للكتابة بعد أن فشل فى تحقيق أى مجد حربي، ومن أعماله مقدمة فى معرفة الذهن البشرى *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* وحكم وتأملات *Maximes et réflexions* ونشرا عام ١٧٤٦ حيث يبدى ثقة متفائلة بالإتقان، وتطرق إلى عدة موضوعات مثل الحب والطموح وخدمة المجتمع، ويتميز أسلوبه بالإيجاز والصفاء. ومن أقواله: "فن الإمتاع فن الخداع"، "حتى نتجز أشياء عظيمة يجب علينا أن نعيش كأننا لن نموت أبداً"، "الأشياء التى نعرفها جيداً هى تلك الأشياء التى لم يتم تعلّمنا إياها"، "التموض مجال الخطأ"، "المرء يعد بالكثير ليتجنب إعطاء القليل". (المترجم)

تناولها في موضع آخر من هذا المجلد، وتشمل بحثًا في أصل أفكارنا عن السامي والجميل Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (١٧٥٧) لـبيرك Burke وكذلك نظرية العواطف الأخلاقية Theory of Moral Sentiments لآدم سميث (١٧٥٩). واتضح فيما بعد أن أخصب أرض لهذا الأسلوب في البحث هي ألمانيا، التي كانت ركنًا تقليديًا نسبيًا من أركان الخريطة النقدية. بحث لـسينج Lessing ويومجارتن<sup>(\*)</sup> Baumgarten وموسى مندلسون<sup>(\*\*)</sup> Moses Mendelssohn وهامان Hamann في قوانين التلقى الجمالي وساعدوا على تطوير فرع من الفلسفة أكثر اهتمامًا بطبيعة تلك الاستجابة من اهتمامها بحالة ذهنية tune أو سمة مميزة texture أو أسلوب مميز idiom معين في العمل الفني يمكن أن يثير هذه الاستجابة<sup>(٨)</sup>. ونادرًا ما يلتزم ذلك التزامًا مباشرًا بالتعبير الأسلوبى، ولذلك يجيء في حكاية منفصلة. وتتركز القصة الرئيسية في هذا النقاش على ما حدث في بريطانيا في الثمانين سنة الأولى من القرن الثامن

---

(\*) ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (١٧١٤-١٧٦٢) فيلسوف ألماني ولد في برلين، وهو أول فيلسوف حديث يتناول قضية الجمال تناولاً منهجيًا، وقدم لنا مصطلح "علم الجمال" aesthetics وعرف تجربة الجمال بأنها الإدراك الحسى للكمال، وأصدر في الفترة ١٧٥٠-١٧٥٨ مجلدين من كتابه علم الجمال Esthetics ومن أعماله علم الأخلاق Ethics (١٧٤٠) والفقون الطبيعي Natural Law (١٧٦٥) والفلسفة العامة General Philosophy (١٧٧٠). (المترجم)

(\*\*) أثّرنا أن نستخدم هنا النطق الأكثر شيوعًا، ولم نستخدم النطق الألماني وهو موزيس مندلسون، وموسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) فيلسوف يهودى ألماني أشهر أعماله أورثليم (١٧٨٣) حيث يدافع عن الديانة اليهودية ويدعو إلى التسامح في الدين، وهو جد فيلكس مندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) للموسيقار الرومانسى الألماني الذي أبدع خمس سمفونيات، وعدة أعمال موسيقية أخرى، ولعب دورًا كبيرًا في إحياء موسيقى باخ في القرن التاسع عشر. (المترجم)

(٨) German Aesthetic and Literary Criticism, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985): Herder's discussion of "Ossian and the songs of ancient peoples", Hugh Blair انظر (note 6 above)

عشر، خاصة الطريقة التى تم بها تحليل اللغة باعتبارها دليلاً على الطابع tone والأسلوب temper الأدبى العام.

-٢-

تتمثل إحدى طرق وصف تطور الأفكار الخاصة بقضايا الأسلوب فى تتبع التحول من المناهج التشريعية المتزمتة المحضة، كما عند لويوسو وبوالو، عبر أسلوب أكثر تجريبية ومرونة كما عند أديسون وبوب، نحو التناول الأسلوبى technical والفلسفى على نحو متزايد للغة الأدبية عند نقاد مثل هاريس وكيمز. ويعتبر ذلك نموذجاً شديداً البساطة لدرجة أنه لا يكفى كفاية تامة، إلا أنه يشير إلى نقاط القوة المميزة لكل جماعة بدورها. ويتبين ب.و.ك. ستون P.W.K. Stone فى كتابه المفيد فن الشعر ١٧٥٠-١٨٢٠ The Art of poetry 1750-1820 (١٩٦٧) "مبدأً قوياً لدى المنظرين فى النصف الثانى من القرن [الثامن عشر] لأن يجعلوا المذاهب النفسية أساساً لأرائهم ليزحزحوا البلاغة (بمعناها الواسع بصفتها "فن الكتابة") من أساسها التقليدى المتمثل فى السلطة الكلاسية والملاحظة القائمة على الحكم السليم، ويجعلوها تقوم على أساس فلسفى"، ويلاحظ ستون فى موضع آخر أن "معظم هذا التفلسف الأدبى أو التحليل النفسى ممل ومبتذل"، ويضيف قائلاً إن "كيمز على وجه الخصوص يبدو هنا غير جدير تماماً بالسمعة الطيبة التى نالها؛ فعندما لا يكون مبتدلاً، يكون سخيلاً فى الغالب"<sup>(٩)</sup>. اعتقد أن ذلك نقد قاس للغاية. فما حدث هو أن النقاد المتأخرين تناولوا القضايا الأسلوبية من زاوية أثرها على القارئ، الأمر الذى كان مفقوداً فى النقد السابق. إن المجلد الأول من كتاب كيمز عناصر النقد عبارة عن تحليل للعواطف متأثر بهيوم وآدم سميث، وفى المجلد الثانى فقط يطبق كيمز هذا البعد النفسى للاستجابة الفنية psychology of artistic response على أمور مثل "جمال اللغة". وبداية من ذلك، تنصب اهتماماته على الأدب، بما فيه المسرح، رغم استطراده الشهير بالسوء فى النهاية إلى "البستنة والعمارة". وتركز

أقسام كتابه الأولى على القضايا نفسها التى يركز عليها كتاب بيرك بحث فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل، ولكن بيرك يقتصر طوال الكتاب على "السبب الفعال" للأثار الفنية، وحتى فى القسم الأخير من كتابه الذى يخصصه لـ الكلمات يظل فى منأى عن أى نقد تطبيقي<sup>(١٠)</sup>. فى معظم الأحيان، لا يكتب بيرك عن الأدب مباشرة، أما كيمز فيقيم هذه الاهتمامات النفسية فى مناقشة مجازات معينة وهيئات الكلام والأساليب اللفظية والأشكال الشعرية. وينبع "ابتذاله" الظاهر من الاهتمام الكثيف الذى يوليه لظواهر لغوية مألوفة مثل الامتعاره، التى لم يتم تحليلها قبله تحليلًا شاملاً مثل ذلك.

لكن أديسون هو الذى شق دربًا جديدًا فى نظرية أسلوب أكد على إنتاج مستوى ونوع معين من الاستجابة عند القارئ، على عكس التأكيد السابق على المستويات المحددة سلفًا للجدية التى يحددها الكاتب والنوع الأدبى المستخدم. ولهذا السبب لابد أن يخصص أى تاريخ للنقد الأدبى أسبقية لأديسون لا يمكننا إثباتها إذا اقتصرنا على تحليل النقد فى إطار القوة التأويلية المحضة والعمق الفلسفى. فهو الذى شرع، فى شهر يونيو ١٧١٢، بأبحاثه عن **مباهج الخيال** (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٤١١ - ٤٢١)، فى وصف متقن لصفات الأدب التأثيرية *affective qualities*. وكان أديسون فى منأى عن تسجيل لونغينوس، ذلك التسجيل الذى كان جون دنيس John Dennis يروج له بقوة فى تلك الفترة الحاسمة، وركز فى الأساس على الوصف الشعرى، الأمر الذى جعله يستيق بيرك بفكرته القائلة بأن "الكلمات، عندما يتم اختيارها جيدًا، تكتسب قوة عظيمة لدرجة أن الوصف يعطينا فى العادة أفكارًا أكثر حيوية من منظر الأشياء نفسها"<sup>(١١)</sup>. ومن أوجه القصور عند أديسون أن البصر يغلب على الحواس الأخرى بدرجة تبدو لنا اليوم ضارة جدًا،

(١٠) انظر the edition by James T. Boulton (London, 1958),

(١١) Elledge, *Essays*, لعل أهم هذه المقالات رقم ٤١٨ pp. 65-8 (Elledge, *Essays*, no. 418)

عن فصل المصل "action of the mind" determining the perception of beauty, and on the way in which the poet operates by "mending and perfecting nature"

الأمر الذى أثر على فهمه للصور الشعرية. وإذا نظرنا إليه من زاوية أعم، سنجد أنه كان يشتغل فى إطار نظرية معرفة لوكية [نسبة إلى لوك Locke] لدرجة أن وصفه لكيفية اشتغال الخيال يمكن أن يبدو ميكانيكيًا ووضعيًا عند مقارنته بوصف كولردج لهذه الكيفية. وأيًا كانت التحفظات التى يمكن إيدائها هنا، من المؤكد أن هذه الأبحاث غيرت تاريخ النقد تغييرًا دائمًا؛ فسرعان ما بدت فنون الشعر المنمقة elegant، التى خطها جيل من الناظرين أمثال روسكومون Roscommon وشفيلد Sheffield، "جمالية محضة" (٩) belletristic وبدائية فأصبح من الممكن إدراك أن هوراس كان يتناول اهتمامات خاصة فى عصره الأدبي (وممارسته الخاصة)، وأن ذلك يسرى إلى حد ما حتى على بوالو وبوب. بالمثل ظهرت ملاحظات بوب النقدية الجديرة بالاعتبار فى سياق مماثل. وتضع أبحاث مباحث الخيال قدمها على أرض نقد متخصص أكثر فنية وأقل ارتباطًا بالظروف الأدبية الخاصة بالناقد، ولغته أكثر فلسفية على نحو واعد، وأقل تبجيلًا للعقائد الخاملة التى توارثها عن الأجيال السابقة. وبالرغم من أن العديد من أحكام أديسون الفردية أحكام تقليدية، إلا أن السياق الفكرى الذى وردت فيه مختلف تمامًا. ومن هنا يشير أديسون فى المقال الرابع إلى التجارب التى أجريت فى علم البصريات، الأمر الذى يدل على تغلغل فكر نيوتن فى مجالات الخطاب الأوسع (١٢).

ليست هذه هى الطريقة الوحيدة التى قام أديسون من خلالها بتوسيع مجال النقد، فبحثه الثامن عشر عن الفردوس المفقود يغطى مجالاً واسعاً من القضايا، والعديد منها

---

(\*) فى الواقع تترجم كلمة belletristic المشتقة من belletrism المشتقة بدورها من كلمة belles-lettres التى تعنى الآداب السامية بـ"الأدب السامى"، ولكن هذه الترجمة لن توحى بالدلالات السلبية التى يقصدها المؤلف هنا، فالمعنى المقصود بالآداب السامية يوجه عام هو الآداب التى تحظى بالتقدير نتيجة لقيمتها الجمالية المحضة بعيداً عن أية اعتبارات اجتماعية أو سياسية أو أى شئ من هذا القبيل، ولذلك ترجمنا الكلمة هنا بـ"جمالية محضة". ويدل للسياق هنا على أن تلك الفنون الشعرية ثبتت ضحائتها وعدم صدقها وعدم استيعابها للمصدر المستمد منه، وهو هوراس الذى لم يكن شعرة مجرد قيمة جمالية، بل كان يتطرق إلى اهتمامات ومشاكل وقضايا العصر الذى عاش فيه. (المترجم)

(١٢) يحدد فيه خاصية إدراك الجمال وكيف يعمل الشاعر على "إصلاح" الطبيعة إلى حد الكمال.

قضايا أسلوبية، وعلى الرغم من أن الشعرية الكامنة وراء هذا النقاش أرسطية على نحو تقليدي، إلا أنه لم يحظ أى عمل من كلاسيات اللغات المحلية بمثل هذا القدر من الاهتمام المسهب: تناول درايدن لشكسبير وبين جونسون عابر، كما أن تناوله لتشوسر ينتهى قبل أن يبدأ. وعلى الرغم من أنه بحلول عام ١٧١٢ لم تكن هناك إلا قلة تشك في أن ملتون كان كاتباً كلاسيكياً عظيماً من الكتاب الذين يكتبون باللغة الإنجليزية (كانت هناك قلة طفيفة مازالت تشك في ذلك)، فإن أديسون هو الوحيد الذى أثبت ذلك بالدليل والبرهان وبشكل جوهري، فمقالته عن القصة الشعرية طراد الفارس Chevy Chase (مجلة سبكتاتر، العددان ٧٠ و ٧٤) يوسعان "القواعد" المعيارية لتشمل عملاً شعبياً من العصر "القوطي"، وعلى الرغم من أن محاولته لإلقاء القصيدة مكاناً عالياً بأن أعزى لها "البساطة البهية للقدماء" وجعلها تقف على قدم المساواة مع الملاحم الكلاسيكية يمكن أن تبدو لنا غير مقنعة اليوم، فإن تقنية الفقرات المتناظرة (خاصة عندما تكون النصوص محل النظر شديدة التباعد عن بعضها في التراتب القديم) قدمت أداة سيدها للنقاد مناسبة لاحتياجاتهم على نحو متزايد<sup>(١٣)</sup>. ومرة أخرى تحدد مقالاته المفردة عن العبقورية والذوق والسخرية جدول أعمال المناقشات اللاحقة التى قام بها نقاد بارزون مثل هيوم وجونسون (اللذين أضافا لمقالات أديسون عن ملتون تحليله للنظم فى الفردوس المفقود فى مجلة رامبلر، الأعداد ٨٦ و ٨٨ و ٩٠ (١٧٥١)، وكان أديسون نفسه قد حنف هذا التحليل من قبل). ولا نعجب عندما نجد أن خلفاء أديسون استخدموا فى العادة إطاراً مفاهيمياً أكثر اتقاناً، وأن إحساس جونسون على وجه الخصوص باللياقة اللغوية وكذلك حسه الدقيق بالآثار الإيقاعية أكثر حدة، إلا أن أديسون هو الذى مهد الطريق، خاصة فى مقالاته عن الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٥٨ - ٦٣)، حيث نجد معظم الأسس التى بنى عليها جونسون نقده للشعراء الميتافيزيقيين. فى الواقع، يقدم لنا تناول أديسون للتورية تعريفاً سلبياً للمفهوم الأوجسطى عن اللياقة الشعرية poetic decorum؛ أى أن التورية نقيض ما هو "صحيح" فى الأسلوب، كما أنها نقيض ما هو قوى وموح ومثير عاطفياً.

وإذا تبيننا منظورا ما بعد رومانسى وبحثنا عن إحساس بالقدرة "الإبداعية" على الخروج على اللياقة، سنفشل فى إدراك الأثر التطهيري لنقد أدیسون القاسى للإبداع الزائف false wit.

فى الفترة نفسها، كان بوب هو الذى قدم الإسهام الجوهرى الآخر فى تطور المناهج النقدية. وهنا كان الكاتب المبدع مورطاً فى الأحكام النقدية، ولا تخفى علينا دلالة أن التقليدية النسبية لـ مقالة فى النقد Essay on Criticism (١٧١٢) تتحسن نتيجة لتجربة بوب فى العكوف على ترجماته لهوميروس؛ فعلى سبيل المثال، تبين مقدمة الإلياذة (١٧١٥) البصمة الخاصة التى تركتها على ذهنه المهمة الفعلية المتمثلة فى إيجاد لغة إنجليزية مناسبة لتلائم آثار اللغة اليونانية: ترخر الهوامش بفقرات تعكس هذا الصراع. يركز بوب كثيراً على "تلك الحرارة والطرب اللذين لا ينافسان" ويميزان لغة هوميروس ، ويقوم ضمناً بتقويض الكثير من مبادئ اللياقة المعيارية عندما يقول: "الترتيب المضبوط والفكر السديد والإلقاء الصحيح والوحدات البارعة يمكن أن توجد بالآلاف، ولكن هذه الحرارة الشعرية - ذلك الخيال المفعم بالحياة vivida vis animi - لا نجدها إلا عند قلة قليلة"<sup>(١٤)</sup>. وحتى عند هذه "القلة القليلة"، تكون الملكة أكثر تقطعاً، كما هو الحال عند فرجيل وملتون وشكسبير. ويتمثل أحد وجوه ما يحدث هنا فى أن الطاقة اللغوية قادمة لتبطل الامتيازات الشكلية لـ "ترتيب الموضوع" disposition، وبصورة أكثر ضمنية تبطل المهمة الأساسية المتمثلة فى "ابتكار الموضوع المناسب" invention، ولا يعنى ذلك أن بوب يتصارع مباشرة مع النزعة التقليدية عند لوبوسو وبوالو، بل إن أفصح فقراته هى التى لا ترجع لابتكار هوميروس للموضوع إلى إيجاد الحكمة وصبغها بدرس أخلاقى مناسب أو تصور موضوع عظيم، بل إلى ابتكار كلمات قادرة على إثارة الخيال وبعث الحياة فى "صور" العالم الإغريقى. وعلى الرغم من أن بوب يكتب باستحسان عن "الحكمة الرائعة" marvelous fable التى تكمن فى الإلياذة، فإن إحساسه بالإبداع الأعماق فى القصيدة يظهر عندما يتحول إلى "التعبير"، "الشمول

الواسع للصور" الذي يتجلى في عمل هوميروس . وهنا يجيء الإلحاح الأساسى على أهدافنا فى العبارة: "تسلم بأنه أبو اللغة الشعرية، أول من علم «لغة الآلهة» للبشر". وينعكس ذلك فى حرارة التعبير والاستعارات "الجريئة" والمجازات الجذابة على نحو جذرى<sup>(١٥)</sup>. ومن الواضح أن بوب يعتبر اللغة الشعرية أسلوبًا ممكنًا وعملية انتقاء لغوى تحرر الكاتب ليكتب بأسلوب أقوى وطريقة إعلاء عاطفى (ولغضى).

أرجع تلوطسون Tillotson استعمال مصطلح "اللغة الشعرية" poetic diction إلى درايدن عام ١٦٨٥، الذى انتقل عبر كتاب جون دينس ملاحظات حول الأمير آرثر Remarks on Prince Arthur (١٦٩٦) ومنه إلى بوب، وبطل هذا المصطلح مفهومًا أساسيًا طوال القرن التالى: يلاحظ جونسون أن كاوى Cowley، بصفته شاعرًا ميثافيزيقيًا نموذجيًا، جارح لأنه "لا ينتقى الكلمات". ويقدم لنا تلوطسون أكمل وأفضل تحليل للغة الشعرية فى النصوص الشعرية؛ أى الطريقة التى استغل بها الكتاب حتى عصر وردزويرث إمكانات الثروة اللفظية التى تم تخصيصها للشعر<sup>(١٦)</sup>. لكن نظرية الموضوع أخذت مجراها الخاص. ومن المهم أن ندرك أنه لم تكن هناك قوانين لغوية صارمة فى الأدب القديم. من الواضح أن البلاغة الكلاسيكية فرضت مقامات الأسلوب<sup>(١٧)</sup> registers of style تتناسب المهام الأدبية المحددة، وكان التقسيم الثلاثى المستويات، الذى يرجع إلى منظومة شيشرون البلاغية، يطبق فى العادة على النثر والشعر على السواء. وتم وضع الأساس النهائى لهذه اللياقة فى نظرية المعرفة عند أرسطو، حيث إن اختلاف القدرة لموضوعات المعرفة على أن يستوعبها الذهن بصورة ملائمة كانت تكمن وراء رؤية لذلك الواقع الذى يمثله الفن تمثيلًا محاكيًا<sup>(١٧)</sup>. كانت اللغة السامية high للملحمة والمأساة تهدف إلى توليد إحساس بالدهشة ولفت الانتباه لآثارها الخاصة حتى

(١٥) نفس المرجع.

(١٦) انظر Tillotson, *Augustan Studies*

(\*) فى الواقع تعنى كلمة register مستوى تعبير أو ضربًا من ضروب اللغة يستعمل فى مقام اجتماعى معين أو خاص، وهى تتألف المقام اللغوى فى اللغة العربية، لذلك ترجمناها هنا بـ"المقام". والمقصود به هنا أن الموضوع أو المقام يفرض أسلوبًا معينًا على الكاتب يناسب هذا المقام أو الموضوع، لذلك فإن مقامات الأسلوب تعنى المستويات الأسلوبية المختلفة التى تتناسب مقامات أو موضوعات معينة. (المترجم)

S. Shankman, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton, 1983), 9 (١٧)



تولد فى القارئ وعيًا بنطاق التعبير الذى يتم السعى للوصول إليه. أما الأسلوب الوضعى للملهاة وقصائد المناسبات فكان يهدف إلى المرور دون لفت الأنظار: وهكذا اقترب اقترابًا لصيقًا من الاستعمالات المألوفة للكلام اليومى وتغادى العبارات "المنتقاة".

ولكن لم تكن هناك لغة حقيقية بمعنى كلمات يتم فرضها أو تحريمها صراحة. فلقد جاء ذلك بعد عصر النهضة أولاً من مشرعى الشعر أمثال ماليرب Malherbe، ثم تم نقل ذلك إلى إنجلترا مع تويج وولر Waller و Denham أسنانين لـ "الصحة" الجديدة فى الأسلوب. وتَمحور هذا المذهب حول الفكرة القائلة بأن نسج(\*) texture للغة الأدبية يحدد حال وجدية ما يتم التعبير عنه. وجونسون، الذى ظل محافظًا طوال حياته النقدية فيما يتعلق بهذه النقطة، أورد التسويغ الأدبى لهذا المذهب فى القسم الشهير من كتابه حياة درايدن Life of Dryden: بدأ بملاحظة أنه قبل عصر درايدن "لم تكن.... هناك لغة شعرية"، ثم تحول إلى شرح المصطلح: أى "لم يكن هناك نظام من الكلمات خال من شوائب الاستعمال اليومى أو فى منأى عن جفاف المصطلحات الخاصة بفنن معينة. فالكلمات المألوفة للغاية أو المهجورة تحبط هدف الشاعر". يتجنب الشاعر اللغة "التي نسمعها فى المناسبات المقصورة على أناس معينين أو المفتوحة لكل الناس"<sup>(١٨)</sup>. إنه أسلوب إعلاء من خلال الانتقاء والتعذيب والحذف والإبدال. يقول جونسون إنه قبل عصر درايدن فشل الشعراء - ماعدا قلة من الكتاب ذوى المواهب الطبيعية الفذة - فى ملاحظة هذه "الدقة فى الانتقاء". كان ذلك المذهب مذهبًا سلبياً قلباً وقالباً، بمعنى أننا نكون أكثر وعيًا بما هو محرم أو محذوف من وعينا بالمسموح به. لذلك فإن الكتيب

(\*) تعنى كلمة texture النسج أو السبك، أى صدى الكلمات ووقعها الصوتى والدلالى والإيحائى على القارئ وكذلك وقع الصور البلاغية والمحسنات اللفظية عليه، أى وقع المنظومة المتضامرة أو المصبوكة لمقررات العمل الفنى على القارئ، وبهذا المعنى يرادف هذا المفهوم مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني (القرن الخامس الهجرى) من نظم الكلمات، أى ترتيبها وتنسيقها، وما يترتب على ذلك من وقع للكلمات وهى تحتل مكانها وسط هذه المنظومة الأدبية أو الفنية، أى لن قيمة اللفظ تتبع من حسن اختياره ووضعه فى مكانه الصحيح الدال وسط الألفاظ الأخرى وما يولده ذلك من دلالة وجمال. (المترجم)

السكريبيلري [نسبة إلى سكريبيلروس] Scriblerian المضادة للبلاغة بعنوان العاطفية المبتذلة<sup>(١٧٢٨)</sup> Peri Bathous يقدم نموذجًا ممتازًا للمعايير النقدية في القرن الثامن عشر، حيث يتظاهر بمدح الخصائص المطلوبة لتحقيق "فن الخوص" في الشعر، وهكذا نجد أن الفصل الخاص بالتعبير يميز أربعة أساليب ويضرب أمثلة عليها: "المنمق" florid، و"المهذب" pert، و"الرائج الذي يتبع آخر طراز" alamode، و"الصعب المعقد" cumbrous. بالمثل، يمدح جيمس هاريس الاستعمال الملائم للغة قائلاً: "هنا اللغة أنيقة، دون أن تكون سوقية أو مفتعلة، وعلى الرغم من أن الكلمات شائعة، فإن دخولها في استعارة يجعلها غريبة من جراء هذا الاستعمال المجازي لدرجة أنها تكتسب مكانة عالية من خلال هذا التحوير، ومع ذلك تظل مفهومة وواضحة دون أن تصبح مبتذلة"<sup>(١٩)</sup>. توجد هنا صفات إيجابية - الوضوح، النظام، المكانة العالية، وهلم جرا - ولكن يغلب الخوف مما هو شائع، فتتمثل الوظيفة الأولى لشعرية هاريس في "تغريب" الابتذال أو الخسة.

أحياناً يحسد النقاد اللياقة الظاهرة، ولكن الوهمية بالطبع، التي نقتن بالغة المبتذلة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ جونسون أن أديسون كان قادراً على تناول موضوعات وضعية في أشعاره اللاتينية "التي لم يكن ليغامر بكتابتها بلغته [الإنجليزية]". ويأتى السبب في الحال "عندما تكون المادة وضعية... تقدم اللغة المبتذلة وسائل راحة عظيمة، حيث لا يوجد شيء وضيع في هذه اللغة لأنه ليس هناك شيء مألوف"<sup>(٢٠)</sup>. لا شك في أن هذا سبب من الأسباب التي جعلت شعراء القرن الثامن عشر يكثر من استعمال الكلمات والعبارات اللاتينية جزءاً

(\*) في الواقع تعني كلمة bathos الإثارة غير الصداقة أو المفتلة أو الفجة لمواطف مثل التعاطف أو الرقة أو الحزن وما شابه ذلك، كما تعني الابتذال، لذلك ترجمنا عنوان هذا الكتاب بـ "العاطفية المبتذلة"، أي محاولة مبتذلة أو مفتعلة أو لا تناسب المقام لاستدراك عاطفة ما لدى القارئ أو المشاهد أو المستمع نحو الكاتب أو الخطيب وما يتحدث عنه. (المترجم)

(١٩) Harris, *Inquiries*, والشاهد في هذا الموضوع مستلهم من شكسبير *Shakespeare's Julius Caesar*

(٢٠) Johnson, *Lives*, II,

أساسيًا من لغتهم على أمل أن يمسكوا بقدر من ذلك الحياد في النبوة. في العادة تم إبراز أن الكتاب انكبوا على كتاب فن الشعر الإنجليزي *Art of English Poetry* (١٧٠٠) لإدوارد بيش Edward Bysshe بصفته مستودعًا للتعبيرات المستهلكة والصفات المنتقاة، فعلوا ذلك طوال القرن [الثامن عشر] تقريبًا. ومن أهم ما كان في الخلفية مستودع اللاتينية فسي كتيب خطوة نحو جبل بارناسوس<sup>(\*)</sup> *Gradus ad Parnassum*، وربما لم يكن كرسنوفر سمارت Christopher Smart الوحيد الذي استخدم القواميس اللاتينية وسيلة تساعد على التأليف. وجد سمارت عبارات قابلة للترجمة والاقتباس عند اينزويرث Ainsworth الذي راجع وليم يونج William Young قاموسه عام ١٧٥٢، كان سمارت الأصل لشخصية بارسون آدمز Parson Adams وصديقًا لهاريس وهنري فيلدنج. ومع ذلك لم يتم إظهار دور وضع المعاجم في تأسيس المعايير الأسلوبية للشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر.

كانت "اللغة الشعرية" diction حتى تلك اللحظة أسلوب إعلاء شعري poetic elevation فقط. ولم يكن الشكل الجديد، الرواية - التي كانت تكتب بالأسلوب الوسيط - قد دخلت في مجال النقد بأية صورة جادة بعد. كان هناك إقرار بأن النثر يمكن أن يتطلب أحيانًا درجة من الإطالة البلاغية rhetorical amplification لتحقيق أثر رائع، وكان من الممكن انتقاء الأقسام مشبوبة العاطفة من كتابات توماس هوبز أو شيشرون أو كلارندون Clarendon للتطبيق عليها باستحسان. لكن معظم الضرورات حديثة العهد في النثر ساعدت توماس سبرات على المطالبة بأسلوب نثري أبسط، مؤكدًا على الجانب الدلالي denotative لا الجانب الإيحائي connotative، وكان سيكون أكثر رواجًا من توماس براون Thomas Browne، وتجنب السادة الإنجليز حديثو العهد (بنيان Bunyan وديفو وسويتف) الأسلوب السامي high style في معظم الأحيان. لذلك لا تعجب عندما نعرف أن البلاغة في هذه الفترة لم تكن قد ساربت صعود الرواية بعد. تعرض هيو بلير لمناقشة أعمال ماريفو Marivaux وروسو وديفو على عجل في كتابه محاضرات (١٧٨٣)، بينما كتب جيمس بيتي مقالة عن القصة الرمزية الأخلاقية fable والرومانس في كتابه أطروحات أخلاقية ونقدية *Dissertations*

(\*) جبل بارناسوس Parnassus جبل في وسط اليونان، وهو جبل تقسه ربات الفنون. (المترجم)

*Moral and Critical* (١٧٨٣) الذي يعتبر بداية التحليل الجاد للقصص النثرى - وكتاب مسيرة الرومانس *The Progress of Romance* (١٧٨٥) لكلارا ريف Clara Reeve كتاب أكثر تطوراً وأوسع تغطية. يتناول بيتي الموضوع من خلال مفهوم القصة الرمزية allegory (الذى لم يوف حقه فى معظم المنظومات البلاغية القائمة على الشعر)، ويلتفت لأعمال بنيان وسويقت وأريثوت وديفو<sup>(٢١)</sup>. وكانت النماذج الموجودة قد استبعت القصة الرمزية من الانطلاقات العليا للإبداع الألبى، ولذا أنكرت عليها احتلال مكانة فى النقد الجاد.

فى البداية، كان النثر على سبيل المثال يعتبر مجافياً للسمو - والسمو مفهوم أساسى تم تحليله فى موضع آخر من هذا المجلد. وكان يتم البحث عن سمو فى الأدب بين الأنواع السامية التقليدية: الملحمة، المسأسة، القصص الدينية، أو على الأقل فى القصائد الغنائية البندارية [نسبة إلى بندار]. وهناك ققرة جذابة تتناسب هذا الموقف فى خطاب أرسله فيلدنج إلى هاريس عام ١٧٤٢ بعد نشر رواية جوزيف أندروز مباشرة. يقول فيلدنج: "أخشى أن يتم التسليم بسهولة بأن أى نوع من الأسلوب غير السامى يمكن الوصول إليه من خلال النثر. وماذا يحدث لو استطاع الناثر أن يحقق ذلك، ورأى أن رفعة النثر وفخامته أسمى من رفعة الشعر وفخامته. هل تسمح لى بأن أقول إن الفردوس المفقود مكتوبة نثراً"<sup>(٢٢)</sup>. بقوض فيلدنج هنا التمييز المعتاد الذى يقوم على أن ملتون كتب قصيدته الملحمة بالشعر المرسل blank verse، ويوحى ذلك بأن الأساليب المتاحة للناثر يمكن أن تعوض غياب القافية. وفيلدنج نفسه شخصية أساسية فى الموضوع. فممارسته كروائى انتزعت اعترافاً بالطريقة التى استغل بها الشكل الجديد الأنواع التقليدية وقوضها: ربما لم يتم الاعتراف إلا بممارسة ماريو من هذه الزاوية. ولكن ماريو لم ينظر لإجراءاته بالدرجة نفسها التى نظر بها فيلدنج الذى أشارت مقدمته لروايته جوزيف أندروز قضيا كبرى خاصة بالتصنيف والتعريف، وفى غضون سنوات كتب فيلدنج رواية أكثر إبانة لتقنياتها وأكثر وعياً بذاتها وهى رواية توم جونز. كان

Elledge, *Essays*, II, (٢١)

*The Correspondence of Henry and Sarah Fielding*, ed. M. C. Battenstein and C. T. (٢٢)

Probyn (Oxford, 1993),

النقاد الذى بإمكانه أن يطور هذه النظرات الثاقبة يدرو Diderot، إلا أن ذوقه مال لرتشاردسون، وظهرت طريقته الروائية أكثر وعيًا بذاتها فى روايته ابن اخى رامو *Le neveu de romeau* ولم تنشر حتى عام ١٧٩٣ (وظهرت روايته جاك القدرى *Jacques le fataliste* عام ١٧٩٦). من الجدير بالذكر أن مداخل الموضوعات الأدبية فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie* سواء كتبها مرمونتل أو فولتير أقل جذرية وتقدمية من مداخل الموضوعات الاجتماعية والسياسية. ولكل هذه الأسباب لم يتم استيعاب الرواية على نحو مناسب فى النقد السائد خلال تلك الفترة، وظلت قضايا الأسلوبية تدور فى مجال "الشعرية" بالمعنى التقنى أو التقليدى للكلمة<sup>(٢٣)</sup>.

وأصبح من الشائع التفريق بين أنواع الشعر على أساس معجم مفرداتها، بالرغم من أن أمورًا أخرى مثل التراكيب اللغوية كانت تؤخذ فى الاعتبار. ويعبر روبرت لاوث Robert Lowth فى كتابه محاضرات عن الشعر المقدس لدى العبريين *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (١٧٥٣ باللاتينية، ترجم للإنجليزية ١٧٨٧) عن هذه القضية كما يلى: طبيعة الشعر أن يكون مختلفًا تمامًا عن اللغة الشائعة، لا فى اختيار الكلمات فحسب، بل وفى بناء الجملة حتى يحدث طريقة فى التعبير متفردة وأكثر روعة". وبوجه عام، لم يشعر المنظرون أن من واجبهم أن يحددوا المفردات الدقيقة التى تحدث هذا الأثر الرائع، وكان على كل شاعر أن يضيف قائمة المفردات الخاصة به مستخدمًا ذوقه الخاص (أو فى الواقع العملى، من خلال الرجوع إلى كتاب بيشى أو باستيعاب العبارات اللاتينية فى اللغة الإنجليزية بالرجوع إلى مصادر مثل خطوة نحو جبل برناسوس). وينكر نقاد مثل بيتى عددًا من العبارات الخاصة - عبارات مهجورة، صفات مركبة، وهلم جرا - ولكنهم يستشهدون بهذه العبارات توضيحًا لـ "الأسلوب الشعرى"، لا باعتبارها مكونة له<sup>(٢٤)</sup>. وظلت مهمة البلاغة - كما كانت فى العصور القديمة - تتمثل فى بيان منهج واسع، وتحديد مستوى

(٢٣) يعالج المؤلف النثر ولكنه لا يطبق القصص بالرغم من جيد لهنرى وساره فيلبرنج Harris, *Inquiries*.

Henry and Sarah Fielding.

التعبير اللغوي الكفاء لمهام معينة، وهذا المنحى توفيقى، وليس تحليليًا. فنادرًا ما كان هناك شعور بأن "النقد التطبيقي" لنصوص مفردة، مثل ذلك الذى كان يقوم به أديسون وجونسون، ملائم فى سياق كتيب نقدى عام.

يختلف كيمز فى نواح عديدة مهمة، فمجال إشارات الضمنية *allusions* واسع بشكل استثنائى، فهو يشير إلى نصوص فرنسية وإيطالية ولاتينية، ويصر على الشعر، على الرغم من إقراره بترجمة ماكفرسون لأوسيان ويستشهد بشكسبير كثيرًا، كما أنه يهتم بالأدب الجديد أكثر من سابقه، ولا يقتصر اهتمامه على فنجال<sup>(٢)</sup> *Fingal*، بل يمتد ليشمل أعمال درايدن وبوب وسويفت وأديسون. وتقدم مناقشته مجموعة من النصوص الأدبية الكلاسيكية فى عصر نادرًا ما كانت تنشر فيه مجموعات كبيرة الحجم، وذلك وضع تغير فى العقود الأخيرة من القرن فقط. وأخيرًا، على الرغم من أن كيمز يحلل أنواع المجاز نفسه *tropes* مثل البلاغيين السابقين (الانفات *apostrophe*، المبالغة *hyperbole* وما شابه ذلك)، فإنه يصب جل اهتمامه على بنية أساليب لغوية مثل التوازي التركيبى *parallelism* والطباق *antithesis*، ويتوقف أمام نظم الشعر *versification* طويلًا. والنتيجة أن كتابه عناصر النقد يقدم وصفًا أكمل وأكثر أدبية على نحو مباشر للقضايا الأسلوبية أكثر من الكتيبات التقليدية.

كتب كيمز جزءًا ذا جانبيه خاصة عن الصور البلاغية *figures* العديدة خاصة الاستعارة. وهنا يبدو لى، مع تقديرى واحترامى لستون *Stone*، أن مدخله الفلسفى دعم منهجه وجعله مقنعًا؛ فعلى سبيل المثال، شرحه للطريقة التى تتميز بها الاستعارة عن التشبيه (فى الاستعارة، مازال الموضوعان متميزين من ناحية الفكر، ولا يندمجان إلا فى التعبير)<sup>(٢٥)</sup> يستبق المفهومين الحديثين عن المشبه *tenor* والمشبه به *vehicle*، أو السدال *signifier* والمدلول *signified*، ولذلك لا ندهش عندما نجد أن إ. أ. رتشارد I. A.

(\*) وهو العمل الشعرى الذى نسبته ماكفرسون (١٧٦١) لأوسيان زاعماً أنه ترجمه عنه. (المترجم)

Richards يخصص بعض الصفحات لكيّمز في كتابه فلسفة البلاغة *Philosophy of Rhetoric*، حيث إن كتابه عناصر النقد يقدم رؤية متقنة للغة المجازية *figurative language*، علاوة على أن كيّمز لا يتناول المفردات الشعرية *poetic idiom* على أنها مسألة كلمات منفصلة، بل يتناولها في سياق منظومة لفظية<sup>(٩)</sup> *verbal patterning* بما فيها التركيب النحوي *syntax* والإيقاع *rhythm* والصوت *sound*، ووصفه للأسلوب ينقل الخطاب من خطاب الكلام *parole* إلى خطاب اللغة<sup>(١٠)</sup> *Langue*. وإذا نظرنا إلى مشروع كيّمز بوجه عام، نجد أنه يكف عن وصف الاستعارة بالنسبة لوظيفتها كأسلوب زخرفة أو تضخيم، فهو ينظر إلى المجاز على أنه وسيط تحويلي للفكر *transformative agent of thought*، وعلى الرغم من أنه يحتفظ بالمنهج التصنيفي للبلاغة القياسية، فإن الفئات أكثر تقدماً عنده، وبذلك يقدم جنواً للأبدال الاستعارية *metaphoric substitutions* العديدة من ثلاثة أوجه: "كلمة ملائمة للسبب، تستخدم بصورة مجازية، لتفسير النتيجة"<sup>(١١)</sup>. وعلى الرغم من

(\*) نجد هنا مفهوم النظم الجرجاني نفسه الذي تحدثنا عنه في هامش سابق عند حديثنا عن النسيج أو السبك، أي أن جمال اللفظ ينبع من انتظامه في سلك أو عقد مجموعة أخرى من الألفاظ، ومن الجدير بالذكر أن الجرجاني يؤكد على ضرورة معرفة الشاعر بالنحو حتى يتمكن من وضع الألفاظ في الموضع الذي يبرز المعنى الذي يريده وحتى يعرف المعاني المختلفة التي تتولد عن تغيير مواضعها. (المترجم)

(\*\*) يميز سوسير بين الكلام *parole* (أي الأداء اللغوي لشخص ما حيث يعتبر هذا الأداء أحد التجليات الممكنة للغة، أي أنه مجرد حالة من حالات استعمال اللغة) واللغة *langue* (أي مجموعة القواعد والمفردات والقوانين والأعراف التي تشكل الرصيد أو المخزون الكامل للغة ما التي ينهل منها المتحدث عندما يتكلم). ومن الجدير بالذكر أن هذا التمييز يناظر تمييز تشومسكي بين الأداء *performance* (أي الأداء اللغوي لفرد ما، أو لكل الناطقين بلغة معينة على حدة) والكفاءة *competence* (أي مجموعة القواعد الكلية للغة التي يأخذ كل فرد منها بنصيب عندما يتكلم). ومن الملاحظ أن اللغة حسب المفهوم السوسيري أو الكفاءة بالمفهوم التشومسكي نظام عام أو كامل لا يستطيع فرد أن يلم به إلماماً كاملاً، أي أنه اللغة في حالة كمالها. (المترجم)

أن النقاد الأوائل اهتموا إلى هذه الصياغات من أن لآخر، فلهم لم يقوموا بالمهمة بمثل هذا الإقتان، كما أن تفريقهم بين الاستعارة والقصة الرمزية وهينات الكلام والمجاز أكثر شكلية من التفريقات التى قام بها كيمز. علاوة على أن عرض كيمز المتوسع للاستعمالات المجازية "غير الملائمة" والأسس الجمالية لرفضها تدخل فى باب حسن التقدير النقدى الأصيل. ويمكننا أن نضيف قائلين إن كيمز سبق جونسون فى عدة نقاط: إذ عبر كيمز عام ١٧٦٢ عن رأى نفسه فى محاكاة الواقع فى المسرح *dramatic verisimilitude* التى ذكره جونسون فى مقدمة لشكسبير *Preface to Shakespeare* عام ١٧٦٥، كما أن إيضاحه أن "الاستعارة الشاطحة للغاية... تصوير غير مستساغة لأنها تجهد الذهن"، الذى يستشهد فيه بكاولى Cowley، تسبق كتاب حياة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون (٢٧).

فى الواقع، تستند مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقيين على الأفكار المألوفة فى عصره، على الرغم من أنها أكثر فصاحة ونكاء وتفصيلاً من الشروح السائدة آنذاك، ويعجب بطاقة شعر كاولى، ويعرف الابتكار الذكى Wit بالنسبة للشعراء الميتافيزيقيين بأنه "نوع من ائتلاف الصور النماز" *discordia concors*، وهى عبارة جعلت ناقداً فى القرن الثامن عشر ينكر أن الصور البلاغية الشاطحة conceits مجرد تلاعب بالألفاظ، فإن جونسون ينكر على كاولى القوى التأثيرية الأساسية للشعر عندما يلاحظ أنه "ليس وجدانياً مطلقاً وندراً ما يعرف السمو". كما أن للتناول المتواصل لما يساعد على نجاح التشبيه الشعرى يبلغ مكانة حكم قريب من حكم كيمز (لنلاحظ أن التشبيه لا يكون مستساغاً بمزيد من قوة الشبه أو ضعفه) (٢٨). وحتى نبسط هذه الفكرة المعقدة، نقول إن جونسون يعمق وبهذب الفكرة السائدة عن اللياقة عندما يتناول القضايا الأسلوبية، ولكن من المؤكد أنه لا يتخلى عن مبدأ الصحة. يفضل كاولى وأنداده لأن وسائلهم اللغوية لا تناسب الآثار الشعرية التى يغفون تحقيقها: لأنها مسألة انتهاك للياقة.



أكثر صفة ألح عليها نقاش اللغة المجازية في القرن الثامن عشر كانت إفعام الوصف بالحيوية البالغة *vividness*، أى القدرة على رسم صورة مفعمة بالحياة لما يتم التعبير عنه فى ذهن القارئ. ونجد أن النظرية المعرفية الكامنة وراء ذلك هى نظرية لوك. ولعل إرجاع هذه الحيوية التصويرية إلى استخدام بلوتارك للكلمة اليونانية *enargeia*<sup>(\*)</sup> وقد أوضح جان هـ. هجستروم Jean H. Hagstrum كيف نشأ هذا المفهوم فى مجال البلاغة، ثم تم تعميمه ليشمل الأدب ثم الفنون البصرية. وتبناه تلاميذ لونغينوس، ثم تم الخلط بينه وبين المصطلح الأرسطي<sup>(\*\*)</sup> *energeia* فى بعض الأحيان. ولكن التمييز بين المصطلحين لم يكن حاسماً كما يترجيه المنظر الحديث، ففى القرن الثامن عشر كان المصطلحان يستخدمان لتأييد كتابة توصيل إحساساً أو مشهداً بقوة وفورية وتألق. فعند كل الكتاب الذين كانوا يتناولون الأسلوب قبل العصر الرومانسى، كان على الاستعارة [وكل أنواع المجاز بوجه عام] أن توصل رسالة محددة سلفاً بتأثير قوى. كانت هناك خلافات بين بعض النقاد ومدارس البلاغة المحافظة بدرجة أو بأخرى، ولكن لم يكن هناك نزاع حول أن اللغة المجازية يقصد بها الإعلاء والتجميل وللتمثيل بوضوح خاص. وينبع ذلك من موقف شامل نحو الأسلوب يقيم اللغة على أساس لياقتها، أى ملاءمتها للغرض التمثيلى، موقف يرى الصياغة اللفظية آلية وليست ابتكارية. وكان ذلك يسرى على المفهوم القديم للإلقاء *elocutio* باعتباره نموذجاً للنطق التعبيري، كما أنه يسرى أيضاً على مفهوم الإلقاء *elocution* عند كتاب من أمثال كامبل.

(\*) تعنى كلمة *enargeia* الوضوح والتوضيح والشرح والوصف التفصيلي المفعم بالحياة، أى أن المصطلح يخص طريقة الوصف ومدى امتلاء هذا الوصف بمفردات وتعبيرات تجعل الشيء الموصوف متجسداً وحياً فى مخيلة القارئ. (المترجم)

Hagstrum, *Sister Arts*, (٢٩)

(\*\*) تعنى كلمة *energeia* الطاقة والعمل والنشاط وحيوية للتعبير، وهى مشتقة من كلمة *energos* التى تعنى النشاط أو الفعل، وهذه الكلمة مشتقة بدورها من كلمة *ergon* التى تعنى "عمل" مضاعفاً إليها المقطع *en-* الذى حول الاسم إلى فعل، أى أن المصطلح يعنى التعبير المفعم بالحيوية، أى أنه يخص الصياغة اللغوية التى تقوم على اختيار الكلمات التى توحى بالحيوية والفعل والنشاط. (المترجم)

كان جيمس هاريس ناقدًا بإمكانه أن يحدث تغييرًا كبيرًا، وكانت له مواقف شديدة الفردية إزاء قضايا عديدة، وتبنى النظرة التقييمية للصارمة - 'والآن بالنسبة للمعرفة، كيف نحب، ثم ما الشيء الجدير بالحب، أولهما موضوع البحث النقدى المسهب' (٢٠) - وله بعض الآراء القطننة فى الاستعارة، إلا أنه يتراجع فى النهاية إلى الحاجة المعتادة لتقادى الحشو bombast من جهة، والسوقية vulgarity من جهة أخرى. ولسوء الحظ يعد كتابه أبحاث *Inquiries*، مثل غيره، كتابًا غير متأنٍ ومربك فى ترتيبه، وندارًا ما يعكف على أى موضوع حتى يكون مقنعًا؛ فهو ينتقل بسرعة من اللغة الشعرية إلى الاستعارة على الرغم من أنه ينادى بهذه التمييزات فى النقد، كما أن اشتغاقه للألفاظ بمناسبة وبدون مناسبة على نحو قاتل (بما أن القصيدة من اسمها تراعى أمورًا عديدة تتعلق بالأرض، (القصيدة الزراعية Georgica) (٢١) ...') يصرف القارئ عن النظرات الثاقبة التى يبديها فى مجله. هاريس مثال شيق للناقد الذى يرغب فى إعادة تأكيد المعايير الأرسطية التقليدية، فإنه يرفض (أو لا يستطيع أن يمتلك ناصية) المناهج البلاغية المعيارية فى التحليل. وبما أنه يكرم نفسه لمهمة إعادة القواعد إلى منزلتها السابقة حيث تسرى دومًا على كل الأدب الجيد، حتى على شكسبير الذى يبدو غير خاضع للقواعد، فإنه يقاوم تيارًا نقديًا كان يسعى لأن يستببط معايير جديدة تستطيع أن تستوعب مجالًا أوسع من النصوص. وساعد أنيسون على أن تسيّر هذه الحركات نحو مجراها الطبيعى عندما مدح للقصة الشعرية صيد الطريدة Chevy Chase وتناول "طريقة الكتابة التى تستلهم عالم الجان" fairy way of writing (مجلة سبكتاتر، العدد ٤١٩). حاول نقاد مثل هيرد Hurd ووارتون Warton أن يدخلوا عناصر قوطية وعجيبة فى مجال النقد، على الرغم من أن ذلك اقتصر فى الغالب الأعم على توسيع موضوعات الشعر والتخفيف من حدة قواعده (فلم يدل أى من الكاتبين المذكورين بدلو كبير فى اللغة فى حد ذاتها). وهاريس أكثر تمسكًا بالتقاليد فيما يتعلق بالقضايا الأسلوبية (على سبيل المثال،

---

Harris, *Inquiries*, (٢٠)

(٢١) كان المؤلف يؤمن بنقل المعرفة عن طريق مناقشة معانى الكلمات وأصولها Harris, *Inquiries* انظر

Fielding, *Correspondence*, p. 163

الجناس الاستهلاكي alliteration أو استعمال الكلمات أحادية المقاطع monosyllables)، فإن عجز عن صب تعليقاته غير المتجانسة في أي شيء أكبر من مجرد جدل متفكك لصالح المعايير التقليدية. وهو يقتبس كثيراً، وأحياناً تكون هذه الاقتباسات في محلها، إلا أنه كان يفتقر الحس الفعال باللغة الأدبية الذي كان من الممكن أن يستتبط أسلوبية متجانسة من هذه المواد.

وهنا يمثل هاريس أحد طرفي السلسلة النقدية، كما كان كيمز يمثل الطرف الآخر. وكان جونسون أقرب إلى مركز هذه السلسلة حيث يطرح أفكاراً غير ثورية عن طبيعة اللغة الشعرية (كما رأينا)، إلا أنه تمكن من أن يخرج من إطار فئات البلاغة الصورية إلى النقد الدقيق التفصيلي لنصوص معينة، خاصة في كتابه حياة الشعراء. عندما قال جونسون في بحثه الذي نشره في مجلة المستطرد (عدد ٨٦) إن ملتون "يبدو أنه التبس عليه أمر لغتنا التي يتمثل عيبها الأساسي في الخشونة والفظاظة" (٣٢)، كان يردد شكوى عامة. ولا يميزه إلا الأسلوب القائم على البرهان، الذي سمح له بأن يحدد الموقع الدقيق ("الإيقاعات الفظة") في نص ملتون وسببها، كما يميزه تجنبه للفئات المدرسية لصالح تقدير وظيفي متحرر سريع لأسلوب الكاتب.

### - ٣ -

يتردد هذه الأيام أن كل قصة تاريخية نوع من القصص المختلفة التي يتم تلقيها لأغراض أيديولوجية. ولا شك في أن قصة النظريات الأسلوبية في القرن الثامن عشر يمكن أن تخضع لهذه الرؤية، حيث إنها انتقائية وقيمة. ولكنها ستكون في هذه الحالة تاريخاً غريباً للنقد تحل محل قصة مختلفة تماماً. كان الأبطال الأساسيون في هذه القصة، في الفترة بين هيمنة لوبوسو وبوالو وصعود الفلسفة الجمالية الألمانية، بريطانيين، فلقد كان درايدن وأديسون وبوب وجونسون أبرز عقليات نقدية أدبية في ذلك الوقت، وكان أديسون وجونسون أكثر العقليات إبداعاً في التنظير للموضوع. ولا سبيل إلى إنكار أن البلاغيين الجدد في منتصف

للقرون وضعوا أساس نظرية تستمر حتى الفترة الرومانسية وحتى القرن الحالي. ولن يقبل كل المعلقين الدور الذي خصص لـكيمز في هذا الفصل، إلا أنه قد أضفى على الموضوع الطابع الفلسفي الواضح، في ظني، وأدخل فيه معيارًا للفطنة الأدبية، الأمر الذي منح كتابة عناصر النقد دلالة خاصة. ومن الصحيح أيضًا أن القصة التي رويها ما هنا ما هي إلا حبكة فرعية وسط عشرات الحكايات المناظرة، التي تم سردها في مواضع أخرى من هذا المجلد. إن استخلاص خيط وحيد من هذا النسيج الزاخر سيزيف ما حدث بالفعل. ومع ذلك، هناك قدر لا بأس به من الصدق في التسلسل الواسع للأحداث. واستند البحث في اللغة الأدبية بعد أديسون على فكرة "الفعل الذهني" الذي يقوم به القارئ استنادًا مطردًا، ولم تعد الأسلوبية على يد ناقد مثل جونسون أو كيمز تعنى حشر التعبيرات الشعرية في قوالب عديدة معينة مسبقًا، بل تعنى تحليل فعالية الكلمات في الشعر بالنسبة لقدرتها على استحضار استجابة دقيقة لدى القارئ - وهي قضية يتم بحثها بالنسبة لنسج الكلمات وتداعياتها ودمجها وهلم جرا، وكانت هناك نظريات يستند إليها مثل هذا الموقف من الأسلوب، إلا أنها لم تعد النظريات الجيدة الصنع للبلاغة التقليدية.

## العمومية والجزئية

ليو دامروش Leo Damrosch

كان فى جعبة الكتاب فى القرن الثامن عشر الكثير عن المكانة النسبية للعام *general* والخاص الجزئى *particular*، لكن بتلخيص آرائهم عن هذا الموضوع، تبدو التعقيدات والتناقضات مثيرة للسخط والانزعاج إن لم تكن غير قابلة للتعليل. وحتى يكون المرء فكرة واضحة عما كان يحدث فى ذلك الوقت، عليه أن يدرك أن القضية الأدبية النقدية فى هذه الحالة غير منفصلة عن القضية الفلسفية، وأن مناقشات هذه القضية تتخذ طابعاً جدلياً.

لقد اصطبغت الأوصاف الحديثة لهذا الموضوع حتى عهد قريب بافتراضات الشعرية فى منتصف القرن العشرين، قال رينيه ويلك René Wellek عام ١٩٥٥:

يريد معظم النقاد المحدثين أن يكون الشعر مجسماً وملموساً ودقيقاً لا أن يكون مجرداً أو عاماً... يمكننا أن نبين أن بعض النقاد ما قبل الرومانسيين كانوا أول من رفضوا عن عمد الرؤية الأقدم للشعر بصفته مجرداً عاماً، وحذروا من "عروق زهرة الزنبق، ظلال الخضرة النضرة". وحدث التحول فى أواخر القرن الثامن عشر، ولم نرجع إلى المثال الكلاسى الجديد (تاريخ النقد الأدبى، الجزء الأول).

فى هذه الصياغة، يفهم ويلك ناقداً مثل صمويل جونسون (الذى يقتبس ويلك كلامه) على أنه مكرس نفسه لـ "المثال الكلاسى الجديد" حيث يتساوى العام مع المجرد ويناقض المجمع والملموس الذى نفضله "نحن" وبعض النقاد "ما قبل الرومانسيين".

مثل هذا الوصف يشوه جونسون على نحو خطير بطريقة تدل على تنقيح مدرسة النقد الجديد للجماليات الرومانسية، وتواصل تلوين أوصاف القرن الثامن عشر. ولكن بعد أن طويت افتراضات النقد الجديد الآن فى أدرج الماضى، يمكننا أن نتناول القضية بطريقة أكثر

موضوعية، ونلخص التساؤلات الأدبية والفلسفية والأخلاقية التي سعى نقاد القرن الثامن عشر للإجابة عليها فيما يلي: (١) ما نوع الأشياء التي يصفها الشعراء؟ (٢) ما نوع الأشياء التي يمكنهم أن يصفوها؟ (٣) ما نوع الأشياء الواجب عليهم وصفها؟

بالنسبة للنقاد الذين تشكلت مواقفهم في القرن السابع عشر وتمسكوا بولائهم للأفكار الأفلاطونية، لا يمكن أن تكون لديهم مشكلة "عمومية" generality؛ لأن الجزئيات particulars لا تكتسب معنى إلا إذا تم النظر إليها على ضوء صورة أو فكرة عامة، ولذا قال جون دنيس John Dennis عام ١٧١١ إن هوراس يوجه الشعراء "ألا يستلهموا بشرًا معينين فما هم إلا صور، بل صور مشوهة، من النموذج العام العظيم، بل عليهم أن يرجعوا إلى تلك الأصل الفطري، وتلك الفكرة العامة التي وضعها الخالق في ذهن كل مخلوق عاقل" (الأعمال النقدية، المجلد الثاني). أصبحت العمومية مشكلة - وفي بريطانيا أكثر من أية دولة أخرى في أوروبا - عندما صارت متشابكة مع قضايا المنهج التجريبي empiricism، ذلك لأن المنهج التجريبي أكد على الفردية التامة للإدراك الذي احتاجه علم الجمال ليعيد استحضار قاعدة للمقولات الجمعية والنظرات الثاقبة القابلة للتعميم.

يسلم الفكر التجريبي بأن كل معرفة تتبع من التجربة، وأن التجربة تتأسس بدورها على الجزئيات. وكما يوضح لوك، يبرز سؤال: "بما أن كل الأشياء الموجودة مجرد جزئيات، كيف نتوصل إلى الصلوات العامة؟" (الفهم البشري، الجزء الثالث، الفصل الثالث). يقدم لوك تفسيرين متداخلين، إلا أنهما غير متطابقين؛ يقول أحدهما إن الفكرة العامة يتم التوصل إليها من خلال عملية إسقاط؛ كأن نتوصل إلى مفهوم "إنسان" مثلاً من خلال حذف كل ملامح البشر كأفراد، تلك الملامح التي نجدها عند كل البشر (الجزء الثالث، الفصل الثالث). أما التفسير الآخر فيستيق الموقف الذي طوره بركلي Berkeley بعد فترة قصيرة، ويقول لا يمكننا أن نعرف إلا الجزئيات، إلا أننا عندما نقوم بالتعميم نخاطر ونهتّم بصورة انتقائية بتلك الملامح التي تنقسمها هذه الجزئيات مع غيرها من الجزئيات، مثل "البياض" كصفة للطباشير والتلج (الجزء الثاني، الفصل الحادي عشر).

فى كلا التفسفرن؁ فعبفر الففرى abstraction أو الفعمفم generalization عملفة ذاففة؁ وفكل على الفرافاف بفف الفزفئاف الفف لا فوفف إلا مفوففة داخل ذهف الفففف (الذى فسفرشف كما فصفف هفوم Hume بالفوفاف الفلوففة الفف فملفها العافه الاجفماعفة). لا فشفر الفعمفم - كما فشفر نظرفة الكلفاف<sup>(٤)</sup> theory of universals فففد أرمسطو - إلى مقولات كلفة universal categories موفوفة بالففل فشارك ففها الفزفئاف إلى فف ما. فف ففاف الفصفف مفرء بففع بشرفة؁ ففف فسفل الصفاف الموفوفة بالففل فف الأشياء الفزففة؁ إلا أن هف الصفاف ففسها فمكن فصففها ووصفها بفورة مففلفة فف المنظومات الفصفففة الأفرى.

إذا اسففمنا مصطلحات الفلاسفة؁ فمكن القول فف هف الأراء ففكس فحولاً ففاففأ كبفرًا من علم الوجود ontology إلى نظرفة المعرفة epistemology؁ وهو فحول فؤكد المفركاف الفسفة المفافزة للوعف الفرءف بما أسماه رفشارف رورفى Richard Rorty "اففصار الففث عن الفققف على الففث عن الفكمة" (الفلاسفة). فكن كما أوفف رورف؁ الفققف هو بفقة ما فصفر مسففلاً؁ لأن الوصف الففرفف للذهف كمشاهف داخلف فقول بأن ما ففركه ففس الأشياء

---

(\*) للكلف هو من أو ما ففمل فمفع الأفراد الداخلفن فف صفف مفعف مفل كلمة إنسان الفف ففمل فمفع أفراد البشر؁ أو كلمة ففوان الفف ففمل فمفع أفراد البشر والففوانات الأفرى أو كلمة كائن الفف ففمل فمفع الكائناف؁ وففمل الكلفاف فف المفرسفن: الففس (الكلف الذى فطلق على عفة أنواع مفل كلمة ففوان ففما فطلق على الإنسان) والفوف (الكلف الذى فطلق على عفة أنواع ففمف للفسف مفل إنسان وفقرة وفرف ولأرفب بالفسفة للكلفة ففوان الفف ففد الففس الفامل لهفد الأنواع) والفصل (الكلف الذى فطلق على فوف فف ففس أو فمفز فوفا عن أفر كالنلق بالفسفة للإنسان أو الففاح بالفسفة للكلاب) والفصفة (الكلف الذى فدل على فوف فف ففمفز بفصفة عارضة فف هفد الفوف كالضافك بالفسفة للإنسان) والعرض العلم (الكلف المفرف العرضف الذى لا فدل على صفة فوفرفة لفففد ماهفة الفف أو فففعفه وفففر فف معناه أنواف كففرون كالففاف بالفسفة للفف؁ ففها الفففاف صفة فففا فف الورق والففر وففرها للففرف). ومن الففر بالففر أن الممارس الففسفة فففل فوف الكلفاف ففما ففمفز فوفوها فف الفف أم فافره: فققول الواقفة ففها فوفف فف فف ففمفز فوفوها فف الفف وفقول الاسمة بأنها مفرء أسماء لا كففر ولا أقل. (المفرجم)

نفسها، بل "أفكارنا" عنها (وهذه الأفكار قد تكون صوراً موثقاً بها لهذه الأشياء أو لا تكون كذلك). لذلك فتجانس الطبيعة البشرية مسلمة جوهرية، عند كل من هيوم ولسوك. التجريد عملية ذهنية لاستغلال الأفكار، وحتى نتجنب الارتياح فى أحدية الأنا<sup>(١)</sup>، من الضرورى القول بأن التجربة المشتركة لدى البشرية تضمن صدق Solipsistic Scepticism هذه الأفكار.

من المعقول أن نكتشف عنصراً اجتماعياً سياسياً فى انشغال القرن الثامن عشر بالعمومية: فكما أن الميل الدائم نحو النظام "التنسيق" order و "الإتباع" subordination يعكس إحساساً قلقاً بانهيأهما، كذلك يستجيب التأكيد على الحقائق العامة واتساق الطبيعة البشرية لنوعين من التحديات وهما الفردية الجزرية radical individualism والنسبة التاريخية historical. صرح هيوم: "هل تريد أن تعرف عواطف الإغريق والرومان وميولهم ومجرى حياتهم، عليك بدراسة طبع الفرنسيين والإنجليز وأعمالهما دراسة جيدة" (بحث Inquiry، الجزء الثامن، الفصل الأول). وهنا يتضح البعد الأخلاقى للعمومية: إن ارتياح هيوم خطوة أولى نحو التعرف على الأساس الراسخ للتجربة فى العرف الاجتماعى و "العواطف" التى توجه ذلك العرف. لذلك لم ينشد المنظرون فى القرن الثامن عشر "عمومية المتوسطات، كما يعتقد بعض الباحثين، أو عمومية عديم الملامح أو المجرد أو المبهم، بل عمومية الاشتمال والمجتمع الأخلاقى" على حد قول وليم إنجر (جونسون).

(١) كلمة solipsism مشتقة من كلمة لاتينية مكونة من جزأين أحدهما solus بمعنى "وحده" أو "بفردة" والثانى ipse بمعنى "الأنا" أو "النفس". ويترجم مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلح solipsism بـ"وحدة الأنا" ولكن هذه الترجمة توحى بدلالات مخالفة للمعنى المقصود، فتوحى - على غرار مصطلح وحدة الوجود - بأن الأنا كل متوحد ليس به انقسام أو انشطار، وليس هذا هو المقصود بالمصطلح. فبدل المصطلح على نظرية تقول بأن الأنا أو النفس البشرية هى الشئ الوحيد الذى تمكن معرفته أو التحقق منه، أى أن الأنا هى الحقيقة الوحيدة. لذلك عدلنا عن تلك الترجمة، ويمكننا أن نترجم المصطلح بـ"أحادية الأنا" أو "أحادية الأنا" أو "مركزية الأنا" حيث يمكننا أن نستغل دلالات لفظى "الواحد" و"الأحد" اللذين يستعملان لوصف الله سبحانه وتعالى باعتباره الحقيقة المطلقة الوحيدة فى هذا الكون. (المترجم)



إن هذا التأكيد على مجتمع التجربة يكمن وراء العملية التي جعلت منظرى القرن الثامن عشر يؤمنون - اتباعاً للافتراضات التجريبية عن الأسس الملموسة للتفكير - بأن المصطلحات العامة تتلقى تجسيداً محدداً وواضحاً فى ذهن كل قارئ<sup>(١)</sup>. مالت الدعوات ما بعد الرومانسية إلى الجزئية فى الخواص particularity إلى تجاهل الحقيقة القائلة بأن كل الكلمات عامة، إشارة إلى شيء غير موجود بصورة فورية، ولابد من تخيلها على أساس خبرة القارئ (سواء أكانت هذه الخبرة تتصل بالأشياء "الحقيقية" أم بالطريقة التى تستعمل بها الكلمات)، كما تجاهلوا أيضاً الطريقة التى جسدت بها الممارسة الشعرية فى القرن الثامن عشر درجة من الخصوصية specificity يمكن ألا توحى بها التصريحات عن العمومية. على سبيل المثال، إن وصف بوب لمصير كنجهام Buckingham فى رسالة إلى بلثيرست *Epistle to Bathurst* وصف كثيف فى تفاصيله كثافة تماثل أسلوب وردزويرث:

على مرتبة كانت مصنوعة من نفاية الصوف، لكن تم إصلاحها بالقش،  
بستائر مطرزة، لم تكن هناك نية إلى ثدها قط....

إن تعليق بوب على النشيد السادس، البيت ٥٩٥ من ترجمته لـ الإلياذة، حيث يتراجع الطفل أستياناكس<sup>(٢)</sup> Astyanax خائفاً من خوذة أبيه اللامعة، يوضح الموضوع النظرى جيداً: لم تكن هناك لوحة أكثر روعة من هذه اللوحة... ما كل هذا إلا دقائق صغيرة، إلا أنها تم اختيارها ببراعة شديدة لدرجة أن كل قارئ يشعر بقوتها فى الحال، ويمثل الكل فى خياله بأكبر قدر من الحيوية، وذلك فقط يمكن أن يحض الانتقاد الخاطى الذى قام به البعض ويؤكد على أنه لابد على الشاعر أن يجمع الجزئيات العظيمة والنبيلة فى لوحاته... هناك فرق شاسع بين الدقيقة الصغيرة والدقيقة النافذة، وأصغر الدقائق تصير ذات أهمية إذا تم لختيارها بعناية فائقة ولم يكن فيها لبس (قصائد).

(١) انظر Willioam Youngren, *Generality, Science, and poetie language*

(٢) أستياناكس هو فى الأساطير الإغريقية الابن الصغير لهكتور وأندروماك، قتل عندما هزم الإغريق طروادة.

كما يعيد القارئ خلق "اللوحة" الشعرية في خياله، تدب الحياة في "الجزئيات"، وما دام الشاعر قد انتقى هذه الجزئيات ونظمها جيّداً، يمكن لها، الصغير منها والكبير، أن تمثل الواقع بدقة.

هناك تعقيدات تواجه محاولة الجمع بين الكلية الكلاسيكية الجديدة والجزئية التجريبية empiricist particularity، وربما يمكننا فهم هذه التعقيدات جيّداً إذا بحثنا فيها عند جونسون ورينولدز Reynolds ويليك Blake، وهم ثلاثة كتّاب يمثلون كافة المواقف بداية من التجريبية اللوكية [نسبة إلى لوك] حتى الأفلاطونية التي تم إحيائها. مادامت الكلاسيكية الجديدة تتضمن نظاماً من "القواعد" خاصاً بكل نوع genre-specific لم يحدث لها تطبيع كامل في بريطانيا، كما يتضح من ازدياد جونسون لـ "نقد [فولتير] الدقيق والضئيل" لشكسبير (مقدمة، الأعمال الكاملة، المجلد السابع)، ولكن جونسون في الوقت نفسه ينادى بـ "تمثيلات صادقة للطبيعة العامة" في سياق يستحق أن نصفه بأنه كلاسي جديد.

يدل مصطلح "الطبيعة العامة"، كما استخدمه معاصرو جونسون، دلالة غامضة على سلسلة من العمليات التجريبية تجرى على معطيات التجربة، ويمكن أن يدل هذا المصطلح على: (١) أشياء يتم تأليفها من أجزاء توجد بصورة منفصلة في الطبيعة، مثل جونسو Juno عند الرسام اليوناني زوكسيس<sup>(٢)</sup> Zeuxis الذي رسمها بناء على ملامح العديد من النساء الحقيقيات، (٢) المتوسط الإحصائي لنوع بيولوجي، (٣) النمط البشري النوعي generic human type، بصفته معياراً يتجاوز الفروق المحلية، (٤) جوانب من العالم مألوقة على نطاق واسع، تستخلص إشارة الشعر إليها إدراكاً مشتركاً<sup>(٣)</sup>. ويبدو أن الصياغة الأخيرة هي التي كانت تجول في ذهن جونسون في العادة، فلقد قال لبوزويل Boswell إن قيمة كل قصة تتوقف على صحتها، فالقصة صورة إما لفرد أو لطبيعة بشرية بوجه عام: فإذا كانت

(\*) زوكسيس فنان يوناني قديم كان من أوائل الأكثنيين الذين استخدموا التظليل في فنهم، وبالتالي حقق درجة من درجات الواقعية لم يحققها أحد حتى عصره، وكانت قمة نشاطه الفني بأثينا في أوائل القرن الرابع قبل الميلاد وأثر تأثيراً كبيراً في الفن اليوناني والروماني القديم. (المترجم)

(٢) هذا الملخص يعتمد على : Abrams, *The Mirror and the Lang*.

زائفة، فإنها صورة للأشياء" (حياة صمويل جونسون، الجزء الثانى). وسواء أكانت الصورة تمثل فرداً معيناً أم الملامح المشتركة بين مجموعة من الأفراد، فلا يمكن فهمها وتقييمها إلا بالإشارة إلى ما يطلق عليه جونسون فى موضع آخر "الحس العام أو التجربة العامة للبشرية" (حياة الشعراء، الجزء الثالث).

لذلك تقوم العمومية عند جونسون على نظرية تجريبية فى الإدراك تثبت التوافق المتوقع فيه بين الظواهر الخارجية وعمليات الذهن التى تنظم هذه الظواهر وتوكلها. يقول جونسون عند تناوله لنقد درايدن إن "القواعد العامة تتوقف على طبيعة الأشياء وبنية الذهن البشرى" (حياة الشعراء، الجزء الأول)، ويمكن تأويلها تأويلاً موثقاً به؛ لأن "الطبيعة البشرية متماثلة دوماً" (مجلة المغامر، العدد ٩٩، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). كان هذا الإصرار على للتجربة المشتركة يملى مقاومة لاصطناع النوع الأدبى، مع تفضيل للتمثيلات الشاملة لـ "قوضى الأغراض والأعراض المختلطة" التى [أى فوضى] تعكس "الحالة الحقيقية للطبيعة الدنيوية" (مقدمة)، كما يدل ذلك على تفضيل كل ما يحظى بألفة على نطاق واسع. كل معرفة جزئية، لكن بعض الجزئيات أكثر عمومية عن بعضها الآخر. يقول و. ر. كيست W. R. Keast: "الطبيعة العامة هى... ما يتعرف عليه كل البشر فى كل مكان على أنه شبيه بأنفسهم، والطبيعة الجزئية هى ما يتعرف عليه البشر بوجه عام على أنه موجود فقط فى بعض الأزمنة أو تحت ظروف معينة أو عند أناس محددين" (أسس نظرية) لذلك كان استحضار اللغة الأفلاطونية من أن لآخر فى كتابات جونسون استحضاراً "طناناً"، وليس جوهرياً، فكما يستنتج ج. هـ. هجستروم J. H. Hagstrum "أراد أفلاطون أن يقوم الجزئى بكشف العام أو الكلى، وأراد جونسون أن يقوم العام باستدعاء الجزئى" (النقد الأدبى عند جونسون).

بما أن مهمة الشاعر تتمثل فى أن "يستحضر الوقائع فى الذهن" (مقدمة)، يجب عليه فى البداية أن يوسع "ملاحظاته" الخاصة فى "نظرة واسعة المدى" كما يقترح جونسون فى الأبيات الأولى من قصيدته الزهو الباطل لأمانى البشرية *The Vanity of Human Wishes*. إن "المرأة الصانقة للعادات والحياة" عند شكسبير (مقدمة) عملية تراكم تجريبية:

"الطبيعة لا تمنح الإنسان معرفة، وعندما يتم تجميع الصور بالدرس والتجربة، لا يمكن للطبيعة إلا أن تساعد فى تمجها أو استخدامها. ولم يكن فى مقدور شكسبير إلا أن ينقل ما اكتسبه، وإن كان محظيًا من قبل الطبيعة، وبما أنه عليه أن يزيد أفكاره، مثل البشر الآخرين، من خلال الاكتساب التدرجى، نراه يزداد، مثلهم، حكمة كلما تقدم فى المن".

يتم تجميع الأعمال الأدبية من رصيد المعرفة هذا، ثم تأتى مهمة القارئ فى بعث حياة جديدة فى صور هذه الأعمال. وكما الحال فى وصف لوك للكلمات العامة أو فى مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتاتر عن مباحج الخيال، يمنح القارئ وجودًا متخيلاً للوصف الشعرى من خلال التفاصيل المستمدة من التجربة الشخصية. ويقول جونسون إن كاولى Cowley يُضغف "ما يمكن أن يكون فى العبارات العامة عظيمًا ومقنعًا" بسبب إحصائه الزائد للتفاصيل. "ربما قيل لنا إن جبريل منح أرق أو أنصع ألوان السماء، إلا أننا حرمانا من تطوير الفكرة وفقا لقرائنا المختلفة على التصور" (حياة الشعراء، الجزء الأول). عندما أعاق كاولى التعاون بين الشاعر والقارئ "فقد عظمة العمومية".

إن ملاحظة جونسون (أو بالأحرى ملاحظته الشخصية إملاك Imlac التى يصورها) فى راسيلاس *Rasselas* أن الشاعر لابد أن يصف "الخواص العامة"، لا أن يعدد عروق زهرة الزنبق، تقوم على الأساس نفسه بالضبط: "عليه أن يبين فى صوره للطبيعة تلك الملامح البارزة اللافتة التى تستحضر الأصل فى كل ذهن، ويجب عليه أن يهمل التميزات الأكثر دقة التى ربما يلاحظها شخص ويهملها آخر" (الفصل العاشر). والعمومية بهذا المعنى نقىض الإبهام، نقىض لذلك النوع الذى يستهجنه جونسون فى مسرحيات راو Rowe حيث نجد "كل شيء عامًا أو غير محدد" (حياة للشعراء، الجزء الثانى). على العكس من ذلك، تمثل شخصيات شكسبير "أنواعًا"، لا "أفرادًا" محددين؛ لأنها تعكس "تلك العواطف والمبادئ العامة التى تثير كل الأذهان" (مقدمة). "شكسبير جعل الطبيعة دومًا مسيطرة على العرض والصادفة، وحتى إذا احتفظ بالطابع الجوهري، لا يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتميزات الإضافية والطارئة، تتطلب قصته الرومان والملوك، ولكنه لا يفكر إلا فى البشر". فى الواقع، يمكن أن يقول شخص ما إن شخصيات شكسبير فردية لأن خصائصها يمكن التعرف عليها عالميًا:

"الشخصيات الفضفاضة والعامية بهذه الصورة لم يتم تمييزها والحفاظ عليها بسهولة، ومع ذلك ربما لم يخلق شاعر آخر جعل شخصياته متميزة عن بعضها البعض بمثل هذه الصورة". بطريقة مشابهة تماماً، تمثلى روايات فيلدنج بتفاصيل زاهية، إلا أن هذه الروايات تقوم على نظرية فى الشخصية يمكن تعميمها ومتكررة تاريخياً (مثل اليونان والفرنسيين عند هيوم) بالقدر نفسه. يعلن الراوى فى رواية فيلدنج جوزيف أندروز (١٧٤٢):

لا أصف البشر، بل أخلاقهم، ولا أصف فرداً، بل نوعاً. ربما يرد شخص قائلاً، أليست الشخصيات مستمدة من الحياة؟ وأرد عليه بالإثبات، أعتقد أننى ربما أقطع بأننى لم أكتب إلا ما رأيته باستثناء القليل. ليس المحامى حياً فحسب، بل يعيش منذ ٤٠٠٠ سنة (الجزء الثالث، الفصل الأول).

بالنسبة للعديد من معاصرى جونسون كان الوصف التجريبي للتجربة يفقد قوته، ومسايرة للتحول من المحاكاة mimesis إلى القوة التعبيرية expressiveness التى يصفها إبرامز Abrams فى كتابه للمرأة والمصباح *The Mirror and the Lamp*، طالبوا بأن يعبر الفن عن تفرد عبقرية الشاعر، لا توافقه مع تجربة قرائته. كتب إدوارد يونج Edward Young عام ١٧٥٩ "الطبيعة توجنا فى العالم أصلاء، فلا يوجد وجهان أو ذهنان متماثلين تماماً، بل يحمل كل سمة الطبيعة الواضحة للتمييز" (تخمينات حول الإتياء الأصل).

اقرن هذا التأكيد على فردية الشاعر بالتأكيد على فردية الأشياء التى يصفها. وقلب جورج كامبل موقف جونسون فى كتابه فلسفة البلاغة *Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦): "كلما ازدادت عمومية الاسم بحيث يشمل أفراداً أكثر تحت لوائه، وبالتالي يتطلب معرفة أوسع فى الذهن الذى سيفهمه فهمًا صحيحًا، وجب أن يكون غير مميز ومبهماً" (الجزء الثانى). بالمثل، ينصح لورد كيمز الشاعر بأن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامية بقدر الإمكان... فلا يمكن أن تصل الصور - التى هى عماد الشعر - إلى أى درجة من درجات الكمال إلا من خلال إدخال الأشياء الجزئية" (عناصر النقد، الجزء الأول).

يبرز رشارد هيرد Richard Hurd المساواة بين فردية الشاعر وخصوصية صورته: يفضل شكسبير "الفكرة المحددة على الفكرة العامة في موضوعات استعاراته أو ملابسات وصفه" لدرجة أن "كل خاصية مفردة للأشياء" تصبح مميزة، وتبرز صورة الشاعر الخاصة برونًا مميزًا أمام ناظري قارئه" (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني). ولكن النقد أمثال هيرد كانوا يفتقرون أساسًا نظريًا متسقًا لتفضيل الجزئيات هذا، وانتكسوا في العادة على نحو متنافر إلى لغة المثالية الأفلاطونية Platonistic idealism. يقول هيرد نفسه في تعليقه على كتاب فن الشعر لهوراس يجب على الشاعر ألا يؤكد الجزئيات على حساب "الفكرة العامة للنوع"، وهي فكرة لا تجمع من "الحياة الحقيقية"، بل من "تصور أنبل لها يوجد في الذهن فقط" (الجزء الأول).

تعتبر أحاديث Discourses (١٧٦٩ - ١٧٩٠) يشوار رينولدز Joshua Reynolds عن هذه التناقضات تعبيرًا متواصلًا، وهي تناقضات متصلة ومتشابهة والتشابه لدرجة أنها تستحق أن يطلق عليها اسم نقائض antinomies، حيث يتم الشعور بأن المواقف التي لا سبيل لقياسها تتساوى في درجة صحتها. ويتم التعبير عن القضية الأساسية في الخطاب الأول، عندما يصف رينولدز التغير الذي حدث لرفائيل Raphael بعد أن شاهد لوحة سقف اسستوني Sistine Chapel لمايكل أنجلو: "استمد من هذه الطريقة المملة والقوطية وحتى اللطيفة التي تهتم بالتمييزات العرضية الدقيقة للأشياء الجزئية والفردية - استمد منها ذلك الأسلوب الفخم في التصوير الذي يحسن التمثيل الجزئي من خلال الأفكار العامة الثابتة للطبيعة". وهنا يحتل أسلوب التصوير هذا مكانة عالية نتيجة لاتساقه المزعوم مع "الأفكار العامة" بالمعنى التجريبي. ويؤكد رينولدز في خطاب لاحق، كما أكد جونسون، على التساوى بين الصور الخارجية والتأويل الذهني: "فكرتني عن الطبيعة لا تشتمل على الصور التي تنتجها الطبيعة فحسب، بل وكذلك على طبيعة الذهن البشري والخيال وبنائهما وتنظيمهما الداخليين إذا جاز لنا أن نقول ذلك" (الحديث السابع). يمضي الرسام قدمًا، مثل الشاعر عند جونسون، من خلال "هذا الدمج الجديد بين تلك الصور التي تم تجميعها من قبل وإيداعها في الذاكرة" (الحديث الثاني).

يستحضر رينولتز سلسلة كاملة من معاني العام التي ناقشها القرن الثامن عشر دون أن يظهر أنها قد تكون مترادفة تمامًا، فيمكن أن يدل العام على كل ما هو مألوف على نطاق واسع: "لا يمكن لموضوع أن يكون مناسبًا إذا لم يكن جذابًا بوجه عام... لابد أن يكون هناك شيء ما - إما في الفعل أو في الموضوع - يهتم به البشر بوجه عام، ويعزف عزفًا قويًا على وتر التعاطف العام" (الحديث الرابع). ويمكن أن يدل هذا على المعتاد *usual*، كما في المفهوم الكلاسي الجديد للياقة *decorum*: "لا يجب الدخول في التفاصيل الجزئية. فيجب أن تمنح هذه التعبيرات للأشكال التي تنتجها موافقتها بوجه عام". كما يمكن أن يدل أيضًا على "الصورة المركزية" المثالية (الحديث الثالث) التي لا تعتبر الظواهر الموجودة إلا تقريبات جزئية لها إما كشكل من أشكال المتوسط أو كمثال شبه أفلاطوني لـ "الكمال".

وذلك عندما يستحضر رينولتز التجريد بالمعنى اللوكي [نسبة إلى لوك]، يفعل ذلك فعلًا مختلفًا اختلافاً دالاً: عندما يتعلم الفنان "أن يميز أوجه القصور العرضية للأشياء وإضافاتها الزائدة عن اللازم وتشوهاتنا عن صورتها العامة، فإنه يشكل فكرة عامة لصورها أكثر كمالاً من أية صورة أصلية" (الحديث الثالث). لم يساو لوك أو جونسون بين الجزئية والتشوه أو بين التجريد والكمال، ويقدم رينولتز هنا نظامًا قيميًا ذا أوجه شبه أقرب للجاليات الأفلاطونية من التجريبية. كما يعلن في هذا الخطاب أن الفنون تطمح إلى "جمال مثالي أسمى من الجمال الموجود في الطبيعة المفردة"، بالرغم من أنه مازال يؤمن بأن "هذا الكمال والجمال المثاليين العظيمين لا يجب البحث عنهما في السماوات، بل على الأرض" و"لا يمكن اكتسابهما إلا من خلال التجربة". ويعلق هازرد آدمز *Hazard Adams* قائلاً إن رينولتز هنا يحاول "أن يجبر التعميم الاستقرائي المستمد من معطيات الحواس على أن يوافق الفكرة الأفلاطونية ويصير مطابقاً لها" "إعادة النظر في خطابات رينولتز"، ولا يمكن لهذه المحاولة أن تصيب إلا قدرًا من النجاح في أفضل الأحوال، لا النجاح كله.

يقوم علم الجمال عند رينولتز، كما هو عند جونسون، على أساس أخلاقي: ترفعنا العمومية فوق أوجه قصور الجزئيات ووساوسها، إلا أنه يختلف عن جونسون في أنه على

استعداد لأن يصف هذه الحركة من الجزئى إلى العلم بأنها "إعلاء" شبه أفلاطونى نصعد فيه إلى جمال مثالى يتجاوز عالم الجزئيات:

كما أن الحواس فى الحالة الدنيا للطبيعة ضرورية لتوجيهها نحو سندناء، عندما يكون هذا السند آمناً سنكون فى خطر إذا اتبعنا الحواس بعد ذلك... لذلك من الضرورى لمساعدة الأفراد ومن الضرورى لأمن المجتمع أن يعلو الذهن إلى فكرة الجمال العام وتأمل الحقيقة العامة... الجمال الذى نبحت عنه جمال عام وفكرى، إنه فكرة لا توجد إلا فى الذهن (الحديث التاسع).

ينتهى رينولدز إلى أن "تأمل الجمال الكامل لا يتوافق من عدة نواح مع ما يتوجه للحواس فقط" (الخطاب العاشر)، ويوحى قلقه على "أمن المجتمع" بأساس لهذا الطموح يقع خارج نطاق علم الجمال.

هذه التصريحات متناقضة ظاهرياً لأنها تتلقض الفرضيات التجريبية التى يؤيدها رينولدز فى موضع آخر، كما يمكن أن تبدو غير متوافقة مع طبيعة التمثيل البصرى؛ فمن بدهيات النظرية التجريبية أن الكلمات أشياء اعتباطية تستعمل فى تمثيل الأفكار، ولكن الصور التصويرية ذات علاقة أوثق بالأشياء التى تحاكيها، وكما يقول جونسون فى العدد رقم ٣٤ من مجلة أيدلر *Idler*: "لا يختلف الشعر والتصوير... إلا فى أن أحدهما يمثل الأشياء بعلامات دائمة وطبيعة، والآخر يمثلها بعلامات عرضية واعتباطية" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). وأضاف جونسون فى حوار قائلاً إن "مظهر الطبيعة بوجه عام يمكن أن يكون مجال الشعر، لكن شكل الأشياء الجزئية لا يخص إلا الرسام"<sup>(٣)</sup>. كان رينولدز رساماً محترفاً، يرى أن كل الأفكار حتى أكثرها "عمومية" لابد أن يتم توصيلها دوماً من خلال الصور البصرية الجزئية، وكان رينولدز، مثل العديد من منظرى الفن بداية من عصر النهضة فصاعداً، منجذباً بصورة شبه حتمية نحو اللغة الأفلاطونية، وليست اللغة التجريبية، التى يمكن أن توحى بمدى جزئية الصور.



وفى هذا الاتجاه يؤكد رينولدز أن "الغاية العظمى للفن تتمثل فى التأثير فى الخيال" (الحديث الرابع)، وأن الرسام يحفز إنتاج الصور الذهنية مثلما يفعل الشاعر بالضبط:

كلما تم سرد قصة، يشكل كل إنسان صورة فى ذهنه للأعمال التى تقوم بها الشخصيات والعبارات التى تنفوه بها. والقدرة على تمثيل هذه الصورة الذهنية على لوحة التصوير هى ما نسميه الابتكار invention عند الرسام. وكما الحال فى تصور هذه الصورة المثالية، لا يدخل الذهن فى التفاصيل الدقيقة الخاصة بالملبس أو الأثاث أو المشهد الذى تدور فيه الأحداث، لذلك عندما يقدم الرسام على تمثيلها، يتبع تلك الظروف المصاحبة الضرورية الصغيرة بطريقة تؤثر فى المشاهد بقدر ما أثرت فى الرسام نفسه عند تصوره الأول للقصة (الحديث الرابع).

وهكذا لابد من كساء الأشكال البشرية فى اللوحة التاريخية، ولكن لابد من تعميم ملايسهم: "ليس الكساء صوفاً أو تيلاً أو حريراً أو أطلس أو قطيفة: إنه منسوجات، ولا شئ غير ذلك".

وهكذا يستقبل "الأسلوب الفخم" بالإعجاب لا لأنه يصور الموضوعات النبيلة فحسب بل لأنه يستحضر سموً يجعل سرد التفاصيل الدقيقة مستحيلًا. صحيح أن لوحات التصوير الزيتي، على خلاف القصائد، لا يمكن أن تنغمس فى الغموض الذى كان ضروريًا للسمو حسبما يرى بيرك (بحث فلسفى Philosophical Enquiry). فكما يلاحظ رينولدز، يمتدح بيرك وصف ملتون لحواء لأن ذلك الوصف يسمح "لكل قارئ أن يشكل التفاصيل حسب خياله الخالص"، بينما الرسام "مضطر لأن يعطى شكلاً محدداً، ويعبر عن فكرته الخاصة عن الجمال على نحو متميز" (الحديث الثامن). لكن إذا كانت هذه الفكرة عن الجمال عالمية من ناحية التصور، فإن "السمو فى التصوير، كما فى الشعر، يقوى بدرجة كبيرة ويستحوذ

استحوذاً كاملاً على الذهن لدرجة أنه لم يعد هناك متسع للاهتمام بالنقد الذى يركز على التفاصيل الجزئية" (للحديث الخامس عشر).

كان رينولدز رئيس الأكاديمية الملكية، ونظر إلى نفسه فى كثير من الأحيان على أنه متحدث رسمى بلسان ثقافته، ويلقى كتاب جون باريل النظرية السياسية للتصوير *Political Theory of Painting* الضوء على الرسالة الاجتماعية السياسية الضمنية لكتاب رينولدز. إن تأكيد رينولدز على العموميات للبطولية لتصوير التاريخ يعكس دستور الإنسانية المدنية civic humanism حيث يقوم التصوير - بصفته فناً حراً<sup>(\*)</sup> liberal art وليس فناً عملياً mechanical - بتدعيم الفضائل العامة للمجتمع الإنسانى بوجه عام - "فى كل بلد وكل عصر"، على حد قول رينولدز فى الخطاب الثالث. معظم الأفراد غير مؤهلين - نتيجة للفقر أو التزامهم الضيق بالاختصاص (مثل التجار الهولنديين الذين طلبوا الفن الملىء بالتفاصيل الدقيقة

---

(\*) لقد ترجمنا كلمة liberal هنا بكلمة "حر"، وعلى الرغم من تشابه هذه الترجمة مع المعنى الحرفى للكلمة، فقد جئت بها على غرار الدراسات الحرة التى يقوم بها شخص ما بغية المعرفة، لا بغية تأهيله لحرفة أو مهنة معينة. ومن الجدير بالذكر أن مصطلح liberal arts يترجم فى سياقه القديم بـ"الفنون السبعة"، ويبدل على نظام كان متبعاً فى الجامعات القديمة وجامعات العصور الوسطى بأوروبا، ويبدل على الفنون السبعة التى كانت تدرس بهذه الجامعات وهى النحو والمنطق والبلاغة (بما فيها المنطق) والهندسة والحساب والفلك والموسيقى، ويرى أرسطو وأفلاطون أن الفنون السبعة هى تلك الموضوعات التى تنمى ذهن المرء وأخلاقه وحسه، تميزاً لها عن الفنون العملية أو التى تهدف إلى تحقيق منفعة عملية. وكان نظام الدراسة بجامعات العصور الوسطى مقسماً إلى دراسة الفنون الثلاثة trivium وهى النحو والمنطق والبلاغة وتؤهل الدارس لنيل درجة البكالوريوس أو الليسانس فى الآداب بعد أربع سنوات من الدراسة، ثم دراسة الفنون الربية quadrivium وهى الحساب والهندسة والفلك والموسيقى التى تؤهل الدارس للحصول على درجة الماجستير فى الآداب بعد ثلاث سنوات من الدراسة بعد الحصول على درجة الليسانس. ويطلق المصطلح فى الوقت الحاضر على العلوم النظرية أو الإنسانية فى الجامعات كالفلسفة والأدب والتاريخ والرياضة البحتة وما شابهها من العلوم التى لا تؤهل الطالب للقيام بمهنة أو حرفة عملية معينة، بل تقتصر على توسيع معلوماته وثقافته وتنمية قدراته العقلية والذهنية والحسية أو التثقيف. (المترجم)

للغاية الذي وضعه رينولدز في مكانة أدنى من مكانة الأسلوب الضخم) - لمزاولة الفضائل العامة، فهذه الفضائل يمارسها النبلاء الأحرار في وقت فراغهم، وهم الرعاية المثاليون لرينولدز وأكاديميته.

يرى باريل Barrell أن التزام رينولدز بالعمومية يمثل جماليات وحدة اجتماعية تشجع فيها تمثيلات "الصورة المركزية" المشاهد على فهم المصالح العامة وتأييدها مما يجعل "الجمهور" شيئاً أكبر من مجرد مجموعة من الأفراد. إن فردية الذوق شاذة بطبيعتها، وكما هو الحال في الفكر الاجتماعي عند هيوم، يصدق المذهب التجريبي للتمائل البشري على الالتزام بقيم الجماعة. يقول رينولدز:

البنية الداخلية لأذهاننا والصورة الخارجية لأجسامنا متماثلتان تقريباً، ويستتبع ذلك بالطبع، فيما يبدو، أنه بما أن الخيال عاجز عن إنتاج أى شيء أصيل بنفسه ولا يمكنه إلا أن ينوع ويمزج تلك الأفكار التي تمدده الحواس بها، سيكون هناك بالضرورة اتفاق في خيالات البشر كما أن هناك اتفاقاً في حواسهم... يقرّ الذهن المنظم جيداً بهذه السلطة، ويخضع رأيه الخاص للصوت العام... فالاتحاد العام للأذهان، من الدمج العام لقوى البشرية ككل، يصنع قوة لا سبيل إلى مقاومتها (الحديث السابع).

إن فهم الحقائق العامة يعني التصديق على الوضع الراهن.

قام الشاعر والرسام وليم بليك William Blake - (ولد عام ١٧٥٧) وتشكلت مواقفه في القرن الثامن عشر - بتذييل نسخة من خطابات رينولدز بحواشٍ متقدمة حاملاً توضيح صعوبات النظرية الجمالية في القرن الثامن عشر، علاوة على أن عضوية بليك في الجماعات السياسية الجزئية وتجربته كمصور نقاش يعاني في سبيل كسب قوت يومه ملأته بالحزن الشديد على الأخلاق الاجتماعية التي يتكلم كتاب أحاديث بلسانها. وكتب بليك على ظهر صفحة عنوان كتاب رينولدز: "نظراً لأنني قضيت فترة ريعان شبابي وعنفوان عبقريتي تحت قمع المسير يشوع وعصابته من الأوغاد المأجورين الماكريين دون وظيفة وبدون خبز، لا بد

للقارئ ألا يتوقع أن يقرأ فى كل ملاحظاتي على هذه الكتب سوى السخط والاستياء (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

كره بليك للتجريد والتزامه بـ "الجزئيات الدقيقة" معروف، وينظر إليهما فى العادة على أنهما يحسنان تفضيلاً رومانسياً للفورية والتنوع. ولكن موقف بليك فى الواقع موقف أفلاطونى فى الأساس، وتتحول تعليقاته إلى استحسان كلما استخدم رينولدز اللغة الأفلاطونية. وبصفته مصوراً نقاشاً كان ملتزماً بـ "خط فاصل... مميز وحاد ودقيق" (كشاف وصفي *Descriptive Catalogue*، فى الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة)، إلا أنه مقت المحاكاة الطبيعية ونادى بصور عامة تبدو فى العادة متسقة مع صور رينولدز. فى الكشاف الوصفى (كان مقصوداً أن يكون معرضاً للوحاته) يتحدث بليك عن عالمية شخصيات تشوسر بطرائق متوافقة تماماً مع آراء رينولدز عن رسم التاريخ: "شخصيات حجاج تشوسر شخصيات تشمل كل الأعمار والأمم... تتفاوت الأحداث العرضية على الدوام، ولكن الجوهر لا يتغير أو يتحلل مطلقاً".

يرى بليك أن اختلافه مع رينولدز ينبع من انشغال رينولدز التجريبي بالشيء المدرك فى مقابل تأكيد بليك التعبيري على طريقة الإدراك. يمكن للشيء أن يكون عاماً وامتيزاً فى الوقت نفسه لأن الرؤية هى التى تمنحه التميز: "الرؤية محددة وكاملة" (حواشى رينولدز، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة) "ليس للطبيعة مخطط لكن للخيال مخطط" (شبح هابيل *Ghost of Abel*). لكن هذه الرؤية للكلية *universality* مختلفة عن الوصف التجريبي للإدراك الذى يسانده رينولدز: "يعتقد رينولدز أن الإنسان يتعلم كل ما يعرفه، أما أنا فأعتقد عكس ذلك، أى أن الإنسان يجلب كل ما يمتلكه أو كل ما يمكن أن يمتلكه معه إلى العالم؛ فالإنسان يولد مثل بستان مزروع ومغروس بالفعل، هذا العالم شديد الفقر لدرجة أنه لا يستطيع أن ينتج بذرة واحدة".

كانت كليات بليك تشبه صور *form* أفلاطون شبهها جوهرياً، وهذه الصور مواضع فطنة، لا مواضع إدراك - مواضع للرؤية التخيلية وليست "الرؤية الوحيدة" اللوكية، حسب مصطلحات بليك - وهذه الصور أبدية وليست زائلة ولكن بينما تكون صور أفلاطون أكثر

حقيقة من صورها فى عالم التغير، يصير بليك على التطابق بين مجالى الأبدية والزمن، اللانهائية والجزئيات. لذلك يظل بليك من أحد النواحي داخل النظام التجريبي الذى يرفضه عادة، معتقداً أن الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن نعرفها هى حقيقة الإدراك الفردى. يقول كانط فى نقد العقل الخالص *Critique of Pure Reason*: "أقصد بـ"الفكرة" Idea مفهومًا ضروريًا للعقل لا يوجد له شىء مناظر فى عالم المحسوسات" (الجدل الإعلالى *Transcendental Dialectic*، الجزء الأول، الفصل الثانى). ويرفض بليك ذلك باعتباره صياغة لعقل يوريزنى<sup>(\*)</sup> Urizenic زائف، ويصر على أن بديهيات الكليات intuitions of universals لا يمكن إلا أن "تعطى عن طريق الإحساس"، على الرغم من أن ذلك يتم بطريقة إحساس متخيل شديد الاختلاف عن الإدراك السلبي الذى تصفه الفلسفة التجريبية.

لم يكن بليك ناسكا يطمح للهروب من عالم الحواس إلى مجال أسمى، بل يطالب دوماً بأن عالم الحواس سيتحول عن طريق نوع من الرؤيا الداخلية interior apocalypse. ونظراً لأن بليك يستبقى الرباط التجريبي بين الفكر والإدراك فإنه يستشيط غضباً من التجريد للوكمى. أراد بليك، مثل لوك، أن يقول إن كل شىء ندركه يتدفق من الإدراك مباشرة، ولكنه، على عكس لوك، يريد أن يقول لنا إننا لدينا طرائق روحانية للإدراك يمكن من خلالها فهم الأشياء باعتبارها تجسيدات للصور الكلية. ويقول فى الكشف الوصفى: "إن من لا يتخيل ملامح أقوى وأفضل وضوء أقوى وأفضل مما يمكن أن تراه عينه الفانية لا يتخيل على الإطلاق" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

ربما يقول قائل إن موقف بليك يعكس، من وجهة نظرية المعرفة، التأكيد على الجزئية الذى يميز الفكر التجريبي (مع أوجه شبه أقرب لبركلى Berkeley من لوك الذى كان بليك يحقّره)، ولكن هذا القائل يقول إنه، من وجهة علم الوجود، يتأسس هذا الموقف على

(\*) كلمة يوريزنى Urizenic نسبة إلى Urizen الواردة فى عنوان قصيدة بليك الطويلة التى كتبها عام ١٧٩٤ بعنوان سفر يوريزن *The Book of Urizen* وهى قصيدة تتناول الاستبداد الذى يمارسه رجال الدين واللاهوت. (المترجم)

استعارات الأفلاطونية الجديدة التى كان بليك متبحراً فيها. يكتب بليك فى هوامش كتاب *خطبات لرينولدز* قائلاً إن "كل معرفة جزئية"، لكن الصورة تتشكل فى الخيال. "كل الصور كاملة فى ذهن الشاعر، ولكن هذه الصور ليست مستخلصة أو مركبة من الطبيعة، بل من الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). تحدث بليك عن الصور الكلية بطريقة تستدعى مجالاً شديداً للاختلاف عن مجال العالم المألوف، حتى وإن كان ينادى بتجديد عالم الحواس. يعلق بليك فى بعض هوامشه على وردزويرث قائلاً إن "الأشياء الطبيعية أضعفت الخيال داخلي وأمانته وطمسته، وما زالت تفعل ذلك حتى الآن" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). فى رؤية يوم القيامة - وهى تعليق بليك على لوحته (المفقودة الآن) عن هذا الموضوع - يشطح بليك لدرجة أن يقول:

إن طبيعة الهوى الحالم للخيال غير معروفة كثيراً، والطبيعة الأبدية ودوام صورها الموجودة للأبد تعتبر أقل دواماً من الطبيعة التوليدية والنباتية، ومع ذلك يموت شجر البلوط، مثلما يموت الخس، ولكن صورته الأبدية وفرديته لا يموتان أبداً، بل يتجددان فى بنزرتها. بالمثل، تتجدد الصورة المتخيلة فى بذرة الفكر التأملية (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).  
الصنوبر الحقيقى هو الصورة الأبدية، فى مقابل أشجار البلوط الزائلة الموجودة فى الطبيعة النباتية.

فى النهاية، يحقق بليك توحداً بين العام والجزئى من خلال الإيمان، فى تصور ليسوع بأنه المبدأ الموحد الذى تندرج فيه الخيالات الفردية. "تمثل حيوية الصور العامة فى الجزئيات: وكل جزئى إنسان، عضو مقدس من أعضاء يسوع المقدس" (أورشليم، ٩١، البيتان ٢٩ - ٣٠، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). إذا استخدمنا مصطلحات أسطورة بليك، يمكننا أن نقول إن الجزئيات الدقيقة لا يكون لها وجود حى إلا عندما تسهم فى هذه الصورة المركزية، وإذا لم تسهم فيها، ستتهار إلى ذرات غير مترابطة للتجريبية.

رأى [لوس Los] كل جزئى دقيق، مجوهرات ألبيون، تتساقط أسفل بالوعات الشوارع والأزقة كما لو كانت ممقوتة.

صارت كل صورة كلية جبالاً قاحلة للفضيلة  
الأخلاقية، وتصلب كل جزئ دقيق في شكل حبات رمل  
(أورشليم ٤٥، الأبيات ١٧ - ٢٠).

كما أوضح إ. ر. فاسرمان E. R. Wasserman في كتابه اللغة الأكثر براعة *The Subtler Language*، تطورت الجماليات الرومانسية كرد فعل على ضياع عالم تصوحي يمكن اعتباره مستقلاً ومستقرًا. يضطر الفنان لأن يخلق نظامه الخاص في صراع متجدد دوماً للخيال، نظراً لأنه يواجه عالماً نزيهاً من "الأشياء التي لا تستطيع ملكاته الإدراكية أن تكون منها كلاً، وليس لأي شيء من هذه الأشياء قيمة خاصة". هذا الصراع، وليس أي اختلاف ضيق مع رينولدز حول الجزئية والعمومية، كان هو الكامن وراء تفكير بليك حول الفن.





## السامى

### جوناثان لام Jonathan Lamb

نشر فرنسيسكو روبرتيلو Francesco Robortello الطبعة الأصلية للمبحث الذى كتبه لونجينوس فى القرن الأول الميلادى بعنوان السامى *Peri Hypsous* عام ١٥٥٤. وعلى الرغم من أن هذه الطبعة تلاها طبعتا مانوتسيو Manuzio (١٥٥٥) وبورتا Porta (١٥٦٩) فإن هذا العمل النقدى المتميز لم يترك أثراً؛ أى أنه لم تكن هناك محاولة لإعطاء السامى أكثر من مجرد دلالة أسلوبية، إلى أن ترجمه بوالو إلى الفرنسية بعد ما يزيد على قرن من الزمان (١٦٧٤). وبرغم ظهور ثلاث ترجمات إلى اللغة الإنجليزية فى الفترة من ١٦٥٢ إلى ١٦٩٨، إلا أن لونجينوس والسامى لم يحظيا برواج فى بريطانيا إلا بعد ترجمة وليستد Welsted عام ١٧١٢ (أعيد طبعها عام ١٧٢٤) وظهور كتاب سميث الرائج بعنوان ديونيسيوس لونجينوس عن السامى *Dionysius Longinus on the Sublime* (١٧٣٩). ويمكننا أن نفسر الفترة الطويلة التى لم يحظ فيها السامى بالاهتمام النقدى - وتمتد من إعادة اكتشاف مخطوط باريس واستغلال السامى فى النقد وعلم الجمال - على أساس اعتداد النقاد الكلاسيين الجدد بأنفسهم، وأدى الصراع بين القنماء والمحدثين إلى عرقلة هذا الاعتداد بالنفس فى فرنسا وإنهائه كلياً فى بريطانيا. وعندما أخضع الكتاب الحداثيون تقوق الألب الكلاسى والقواعد النقدية التى يسوغها لفحص دقيق، صار السامى قضية ملحة فى الحال، وكلا الطرفين اعتبر لونجينوس بطلاً يلعب دور النموذج المثالى للتقديم ودور المغتصب الحديث بالتناوب. وسنتناول فى المقالة الحالية المسافة بين هاتين النقطتين: بين السامى باعتباره تلاقى القاعدة والممارسة والسامى فى أكثر جوانبه ثورية باعتباره حدثاً غير مسبوق.

## القدماء والمحدثون والوطنيون

استوحى بوالو لونجينوس بصفته حليفاً قيماً ذا نسب عريق وقادراً على تشريع تذوق الأنواع الأدبية والتعبيرات وتسويغها وفوق كل ذلك تجسيدها، تلك التعبيرات والأنواع التي تبدو فوضوية للوهلة الأولى. ويقوم إعجابه بالقوة السامية التي تخلب جمهورها وتستخفه طرباً على أفكار وطيدة عن "قاعدة الحس الجيد" التي يسترشد بها لونجينوس دوماً<sup>(١)</sup>. ولا يمل بوالو من تكرار أن لونجينوس فيلسوف ممارس مثل كاتو Cato أوسقراط. وبين معتقداته وأفعاله تناغم دائم، يقول بوالو: "في العادة يستخدم الصور البلاغية التي يناقشها، وعند حديثه عن السامي يكون في أبلغ حالات السمو" (مبحث المسمى، المقدمة)، وهي عبارة تعد أشهر تقدير من جانب بوالو لسلامة أداء لونجينوس، وغالباً ما يستشهد بها النقاد، وتعد هذه العبارة حكماً كان له صدق طوال القرن الثامن عشر لأنه يضع ما يعتبر أصالة متمردة داخل بنية نموذجية؛ لأن لونجينوس عندما يؤدي المطلب الأدبي نفسه الذي يتحدث عنه (على سبيل المثال، يقدم موضوع الاستفهام البلاغي في شكل استفهام)، يفهم بوالو أن لونجينوس يحول كل حالة من جراءة الخيال المستقل independent boldness إلى حالة تثبيت القاعدة، أو على حد قول بوب في صياغته للمبادئ الكلاسية الجديدة، في مقالة في النقد *Essay on Criticism*، لونجينوس ناقد "يدعم مثاله كل قوانينه، وهو نفسه ذلك السامي العظيم الذي يصوره"<sup>(٢)</sup>. إن ما عنده من تقديم وتأخير hyperbaton عندما يتحدث عن التقديم والتأخير يبدو مظهرًا من مظاهر الفوضى، أي اختزال الإكثار العرضية في قاعدة الفن. ولا يقول شيئاً لا يلائم الحالة، ولا يفعل شيئاً يخالف المعيار الذي تلتزمه براعته الفائقة على الدوام. ويمكن تبرير شططه باعتباره تناسق السمو مع السمو، والمثال مع القانون والحالة مع

Boileau, *Traité du Sublime* (١)

Pope, *Essay on Criticism*, II (٢)

سابقتها. ويمكن قراءة جوانب أصالته على أنها شواهد جلال يمكن أن تكون مرجعيته السابقة مستترة، لكن استعراض هذه الجوانب لا يحل محل هذه المرجعية مطلقاً<sup>(٣)</sup>. كما أن هبوط السمو من أصل عظيم إلى محاك معتد بنفسه لا يستبعد ناقدًا يقول رأيًا بحماس متقد. كان بوالو وبوب بارعين بدرجة مكنتهما من تقدير كيف وضع لونجينيوس شطط فطنته تحت أمر القانون بكياسة وسماحة، وهما فى ذلك يرثان حافزًا لتكليف عدم الانترام السطحى من جانب السامى بالقواعد على قوانين التقليدية الكلاسية الجديدة.

هناك جانبان من نقد بوالو هيمنا على النقاشات الكلامية الجديدة اللاحقة للسامى، أولهما مثال لونجينيوس الأسبق على السمو، وهو قصة موسى عن خلق النور، وثانيهما حكم بوالو على سمو لونجينيوس عندما يتحدث الأخير عن موضوع السمو. قلما نجد ناقدًا فى التيار الكلاسى الجديد لا يمتدح فطنة لونجينيوس فى فهم أهمية خلق الله للنور *Fiat lux*، أو ناقدًا يعترض على أنه مثال لمبادئه عندما ينطق بها. فى الواقع، يرتبط هذان الحكمان ارتباطًا وثيقًا، لأنهما يخصان توافق القول والعمل. إن علاقة موسى بالله مثل علاقة لونجينيوس بموسى وعلاقة بوالو (وكل مقلدى بوالو) بلونجينيوس. ونجد هنا تراتبية كبيرة تمتد من الكلمة الإلهية حتى أحدث النقاد عهدًا، ويمكن من خلالها فهم أروع تجليات الإلهام الأدبى، وربما أكثر تجليات الفوضى إزعاجًا، بأنها مثال المحاكاة النموذجية.

عندما يختلف بوالو مع بيرو Perrault ولوكليرك Leclerc وإويه Huet<sup>(٤)</sup>، يدافع بشدة عن هذه المواقف باعتبارها مواقف مهمة لمفهوم لونجينيوس عن "الخيال المتسروى" judicious boldness. شنت معركة مماثلة فى إنجلترا، وخسر من قاموا بشنها فى النهاية. حاول درايند أولا (نقاع عن الشعر البطولى *Apology for Heroic Poetry*، ١٦٧٧) ثم بوب أن يقلدا تمثل بوالو الكلاسى الجديد للونجينيوس واستيعاب أعماله لدرجة أن صارت جزءًا منه، إلا أن نقادًا تشكل أسماؤهم سجل أسماء الحدائث الغبية duncely modernism

(٣) انظر Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*(٤) انظر Monk, *The Sublime*, and Levine, *Battle of the Books*

تفوقوا عليهما: وليم ووتون William Wotton، السير ريتشارد بلاكموور Sir Richard Blackmore، ليونارد ولستد Leonard Welsted، جون دنيس John Dennis، ويتناول أولئك النقاد لونجينوس بإيمان ويجي<sup>(٥)</sup> قوى بمبادئ الثورة [ثورة ١٦٨٨]، ويفسرون حياته وأعماله بأنها معارضة متواصلة للحكم التعسفى فى كل من السياسة والأدب. ونظروا إلى القسم الأخير من مبحثه الذى يؤكد فيه لونجينوس صراحة اقتران الحرية والفصاحة، والعبودية ونزعة التدهور فى الأدب نظرة حرفية باعتباره دفاعاً عن الديمقراطية، "حاضنة العبقريّة الحقيقية"<sup>(٥)</sup>. وعلى الرغم من الأدوار الحقيرة التى دفع أولئك النقاد للعبها فى الهجاء السكريبليرى Scribblerian satire فإنهم (خاصة دنيس) يؤكّدون مقاومة القمع باعتبارها سموّاً حقيقياً، فى مقابل السامى الوجير المهيب الذى كان القراء الكلاسيون المحدثون يفضلونه. حتت التلويّلات المناصرة للحرية أكثر الإسهامات جاذبية فى علم الجمال والنقد فى النصف الثانى من القرن لأنها لا تبحث فى السمو باعتبارها التجسيد الوثائقى للوساطة الإلهية وتجسيم سلطة القواعد المحددة سلفاً، بل باعتباره طريقة لتقويض السلطة والاستيلاء عليها.

يقلّ التأويل الكلاسي الجديد من السامى بصفته استجابية، وأحياناً استجابة شديدة الحيوية، لقوة طاغية. وتلك هى المقاومة التى يشدّد عليها تأويل الوجيهين. تتناول العديد من أمثلة لونجينوس السامى بصفته أزمة بين سلطة مطلقة (سلطة الآلهة، "أو الدولة، أو حتى سلطة عاطفة مسيطرة) وحالة ذاتية يسميها النشوة transport؛ فذهن الضحية يستعيد منزلته التى فقدتها عندما يواجه قوة لا سبيل إلى مقاومتها أو نصيبه "قنرتها المكثفة" أو يصيبه الذعر من حدثها أو يتلوى ألماً تحت عذاباتها. وهذا الذهن "يتأثر تأثراً كبيراً بهذه الضربات الشديدة" لدرجة أنه بسبب نوع من الكدمات المواتية "يزداد نشوة وكبرياء داخلياً". وهذا دليل على

(\*) الوجيهون Whigs هم أعضاء الحزب السامى الإنجليزي الذين عارضوا تولى جيمس دوق يورك (١٦٧٩ - ١٦٨٠) الحكم لأنه كان كاثوليكياً، وكانوا يمثلون عليه الأرستقراطية والطبقة الوسطى الثرية طوال الثمانين سنة التالية. وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كانوا يمثلون رغبة رجال الصناعة والمثقفين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى، وكانوا لب الحزب الليبرالى، وهم يعارضون السلطة الملكية، كما أنهم صانعوا ثورة ١٦٨٨. (المترجم)

احتواء الذهن للسلطة التى هدنت لتوها بتميمه أو شله. ويتحول التهديد إلى إسقاط لمبادرته الخاصة: "كما لو كان ما تم سماعه كان نتاجاً لإبداعه الخاص"، ثم يصير حرّاً فى أن يصب تيار فصاحته على ضحية جديدة أو جمهور. فى هذه الحالات من الشد والجذب لا تنهأوى السلطة من فاعليتها القوية الحقيقية إلى محاكاة بلاغية يكون فيها موضع الخطر متمثلاً فى المسألة الأدبية للاستجابة التخيلية أو القراءة الإبداعية. فى كل الحالات تعمل البلاغة دوماً بسلطة حقيقية، وتشكل ارتداداً سياسياً على السلطة: "القاضى الذى لا يمكن استئناف حكمه... الطاغية، العاهل، أو أى شخص تخول له سلطة تصفية أو سلطة غير محدودة. إن اللغة المجازية - التى يوليها لونجينوس اهتماماً كبيراً - علامة على تحول السلطة وأداة لهذا التحول فى آن.

كانت الملامح البارزة للمقاومة الحداثيّة للنموذج الهرمى للسامى الكلاسى الجديد تظهر فى الصراع بين بوب ودينيس Dennis حول اللغة المناسبة لله. و"قال الله" - ماذا ؟ - "ليكن نوراً، وكان نوراً". إن ذلك قول عن قول - "براعة الخطابة" التى علم بوالو العالم أن يبجلها - ولكن لم يكن ذلك يمثل الطريقة التى اختارها بوالو والكلاسيون الجدد الآخرون لتأويل هذه اللحظة عند لونجينوس؛ لأن القيام بذلك كان يعنى التواطؤ فى الهروب من القانون وتقويض هرمية الأمر. وبوالو نفسه يستخدم مقولة "ليكن نوراً" *fiat lux* ليقوم بتمييز أخير بين السامى باعتباره مجرد مهارة بلاغية والسامى باعتباره طلباً مذهباً وملزماً بـ "طاعة المخلوق لأوامر خالقه" (مبحث، المقدمة). ونظراً لأن بوب ملتزم تقى بالسلسلة التى تربط كلمة الله *logos* بالناقد الحقيقى، طموحاً لأن يسترد مثل هذا القول الأمر السلطوى. ونجده عادة ما يجرب فى صياغة مقولة "ليكن نوراً" بطريقة جادة وأحياناً بطريقة هزلية، وفى النهاية يصيغ مقابله - نوعاً من "ليكن ظلاماً" *fiat nox* - فى نهاية عمله الدنسيادة<sup>(١)</sup> *Dunciad*. وفى كل الحالات ينشغل بوب بقدرة الكلمات على فعل ما نقوله، بدلاً من انشغاله بتراكم الصور

(١) انظر: "The Rape of the Lock, Canto III, II; "Epitaph. Intended for Sir Isaac Newton"; and Windsor Forest, II.

الجمالية. إن إعلان الملكة آن Anne للسلام يخلق السلام، وصيحة بلندا Belinda بأوراق البستوني Spades في اللعب تجعل هذه الأوراق أوراقا رابحة trumps فى تلك اللعب الخاصة من أوراق اللعب. ولا يقدر بوب تلك الحالات بصفتها حالات من القول على القول، وهو مجاز حدائي يسخر منه أخوه فى النادي السكريبليرى سوفيت<sup>(٢)</sup>، بل يقدمها بصفتها ميراثاً أصيلاً للإبداع الحقيقى true wit. إن أى تدخل مجازى بين النطق بالكلمة وتنفيذها كأمر يخل بخط سلسلة المحاكاة mimetic descent التى تربط بوب بأشبه، وهو ارتباط يكتسب من أن لآخر أبعاداً موسويه Mosaic فى محاولات إثبات العدالة الإلهية theodicies مثل كتاب بوب مقالة عن الإنسان Essay on Man. كما أن السخرية من البلاغة تمثل مهمة تقليده الساخر burlesque للونجينوس فى كتابه الهبوط الساخر<sup>(٣)</sup> أو فن الغطس فى الشعر Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry (١٧٢٧). حيث يستهدف بوجه خاص المجازات الزائدة عن الحد مثل تحصيل الحاصل tautology والمبالغة hyperbole والحشو pleonasm التى يمكن الخلط بين إطنابها وبين البنية المزروجة للعبارات الأدائية<sup>(٤)</sup> performatives ("لا أحد سواه يمكن أن يكون نظيراً له" أو "قسم

Swift, "On Poetry: A Rhapsody", *Poems*, II.

(٧)

(\*) كلمة Bathous مشتقة من الكلمة اليونانية bathys التى تعنى "عميق". ويدل مصطلح الهبوط الساخر على المحاولة المفتعلة أو المبالغة فى الأدب لإثارة العاطفة، كإثارة الشفقة أو التعاطف أو الحزن. وكان بوب هو أول من استعمل المصطلح بهذا المعنى فى كتابه المذكور هنا عام ١٧٢٧ أو عام ١٧٢٨ كما تذكر دائرة المعارف البريطانية فى طبعها الإلكترونية (٢٠٠٢). ويمكن أن ينبع الهبوط الساخر من تناول الجليل لموضوع مبتذل، أو من استعمال لغة وصور فخمة لوصف موضوع ناه أو من المبالغة فى التعبير عن العاطفة الحقيقية لدرجة الإفراط والافتعال. (المترجم)

(\*\*) العبارات الأدائية هى تلك العبارات التى تؤدى أو تنفذ ما تقوله، مثل عبارة "أعترف لك"، فمجرد النطق بها يحدث الاعتذار، وعبارة "أعذك بكذا" وعبارة "أنت طالق"، وهى عبارات لا تحتمل الصدق أو الكذب، - ويقتضى لا يمكن الحكم عليها على هذا الأسس، وكان الفيلسوف ج. ل. أوستن Austin (١٩١١) - أول من استخدم هذا المصطلح، الذى يقابل مصطلح العبارات التوثيقية constatives وهى

وجزئ العالم المنقسم إلى نصفين"، على سبيل المثال<sup>(٨)</sup>. السخرية هي المجاز الوحيد الذى تخول له وظيفة إجرائية فى هذه القائمة من للتجاوز البلاغى غير الفعال<sup>(٩)</sup>.

يحرص دنيس على إظهار سمو اللغة المجازية بقدر حرص بوب على إلغاء هذه اللغة. ويبدأ جدله بروعة الضوء وكيف أنه يهدى النفس إلى خالقها<sup>(١٠)</sup>، وينتهى بسؤال حاسم عن الطبيعة الرهيبة لقوة الخلق creative might: "ما يمكن أن يولد رعباً أكبر من الرعب الذى تولده فكرة إله غاضب؟" (الجزء الأول). ولكن الخط الواصل بين هاتين النقطتين مختلف تماماً عن خط بوب؛ فدنيس يستمد جل أمثلته من "القصيد الجليلة ولكنها غير ملتزمة بالقواعد" أى الفردوس المفقود (الجزء الأول). ولا يستشهد بأى شىء سوى الالتفات apostrophe والتشخيص prosopopeia عند ملتون، وهما صورتان بلاغيتان تُدخلان "رحابة العالم" داخل مجال البشرى عن طريق تشخيصها (الجزء الأول). ويتحول إلى إظهار كيف أن لغة الله محرومة من تلك الإضافات المجازية، ولا بد أن نجدها فاترة ومملة نظراً لأنها تصل الأذن من أعلى إلى أسفل، وهى بذلك تخلو من أى تأكيد على الدهشة أو التعجب. إن كلام الله يكتسب قوة ورفعة السامى فقط عندما يحول الشاعر مشاعره الخاصة إلى الذات الإلهية Godhead، "يحول ضمائر الكلام دون وعى، ونظراً لأنه ينسى من يتكلم [فى لحظة ما]، يعبر عن نفسه بتلك العواطف التى تكون لائقة بما فيه الكفاية عند الشاعر، ولكنها لا يمكن أن تكون كذلك عند الإله" (الجزء الأول). فلا يمكن أن ترتدى لغة الإله ثوب العاطفة إلا من خلال توسط الصور البلاغية وهيئات الكلام<sup>(١١)</sup> figures (تشخيص العاطفة التى يتم

الجميل الخيرية التى تحتمل الصدق أو الكذب مثل "حدثت إصلاحات كبيرة فى جامعة كذا" حيث أن هذه العبارة تخبرنا بشىء قد يكون صادقاً أو كاذباً. (المترجم)

Pope, *The Art of Sinking*. (٨)

Weiskel, *The Romantic Sublime* انظر (٩)

Dennis, "Of the Grounds of Criticism in Poetry" (1704), *Works*, I. (١٠)

(\*) فى الواقع يستعمل المؤلف كلمة figures بمعناها المزدوج، حيث تدل على الصور الشعرية كالاستعارة والتشبيه والتشخيص، وكذلك على هيئات الكلام كالاستهزاء والالتفات وما إلى ذلك، لذا نمجنا الترجمات. (المترجم)

إسقاطها، أو الالتفاتات التى يخاطب بها شخصاً متخيلاً). ولا يهتم دنيس بمناقشة مقولة "ليكن نورا" بالشروط التى يقيمها بوالو وبوب، باعتبار - هذه المقولة - سامية على نحو أصيل نوعاً لأنها تمثل مصدر السلطة التى يستمدّها كل شاعر نتيجة للطاعة، وبدلاً من ذلك ينتقل دنيس إلى مثال فوضوى، وهو معركة الآلهة التى يستشهد بها لونجينوس من عند هوميروس ويستشهد دنيس باستشهاد لونجينوس، ثم يستشهد بتعليقه على ذلك ليظهر أن تلك العاطفة وما يلزمها من صور بلاغية وهينات كلام متراكمة لا يمكن أن تنفصل عن السامى.

من الواضح أن دنيس يستحوذ هنا على نمونجه كما فعل لونجينوس عندما أدخل كلمة "ماذا" فى اقتباسه لاقتباس موسى لكلمة الإله الخالقة، وبذلك يستبدل مجازاً بعمل، لافتاً الانتباه إلى نفسه وإلى استغلاله البلاغى للغة السلطة. ولا يتوانى دنيس فى استغلال التعارض الذى يتضمنه ذلك بين الأصل والمقلّد. وعندما يضع دنيس اقتباسه للونجينوس فوق اقتباس لونجينوس لهوميروس ، فإنه يُدخل زعزعة الهرمية السامية فى العلاقة بين كاتب السامى وقارنه. يشعر الكاتب بعاطفة ما عندما يفكر فى سلطة تفوق قدرته على الاستيعاب، ومن خلال اللغة المجازية يؤثر على القارئ بقوة تناظر قوة تلك الفكرة لدرجة أنها "من المستحيل مقاومتها" (الجزء الأول). وتظل هذه القوة فى حوزة الكاتب "إذا ما ظل متمكناً" من بلاغته (الجزء الأول). ولقد أطلق دنيس على هذه القوة "القوة المتحدة لكاتب ما"، "قوة لا تقهر"، قوة ترتكب اغتصاباً ممتعاً لنفس القارئ" (الجزء الأول). وسيضيع تمكن الكاتب من بلاغته بمجرد أن يغتصب القارئ مكان الكاتب. ويحدث ذلك عندما يصل القارئ إلى النشوة التى يقرنها لونجينوس بالمحاكاة، عندما تتضخم النفس "بكبرياء نبيل كما لو كانت قد أنتجت ما تقرؤه بصعوبة" (الجزء الأول). يحدث ذلك التحول للقوة عندما يستحوذ لونجينوس على اقتباس موسى، وعندما يستحوذ دنيس على اقتباس لونجينوس. ويدافع دنيس - فى مقالة تهاجم بوب على نظريته المتننية للقراء للمحدثين - عن حقه فى الاستحواذ، بأن يطبق حكم بوالو الشهير على وساطة الصور البلاغية: "لم لا يقلد الناقد الحديث الصفات العظيمة للونجينوس، وعندما يتناول موضوعاً سامياً، يتأوله بسمو؟" (تأملات حول مقالة فى النقد [١٧١١] ،



الجزء الأول). كان دنيس يتكلم بلغة كاتب تحرر لتوه من عبوديته اللذيذة لقراءة لونجينوس وملتون، ولم يعد خائفاً من تكليس اقتباسات عديدة أحدها فوق الآخر" (الجزء الأول).

كانت وفرة المطبوعات التى نشرت فى خمسينيات القرن الثامن عشر عن الذوق والبلاغة والسامى علامة على مرحلة جديدة فى القراءات الحدائيه لما كتبه لونجينوس. وعلى الرغم من أهمية وليم واربرتون William Warburton باعتباره المنفذ لوصية بوب، فإن تأويله لمقولة "ليكن نوراً" يعادى حماس أستاذه لهذه المقولة. ويستلهم لوكليرك<sup>(١١)</sup> Le Clerc ويقول بأن الأصل العبرى بسيط وعادى، وأن ثقافة لونجينوس اليونانية هى التى نزعت الألفة عن التوازي القياسى standard parallelism ومنحته الروعة السامية sublime éclat التى يتحدث عنها بالو. إن الغرابة تحدث التغير نفسه فى شكل اللغة للفترة للفترة المطلقة الذى يحدثه التشخيص فى وصف دنيس لملتون. ولا يكشف ذلك شيئاً عن طبيعة السلطة الإلهية، بل يكشف الكثير عن طبيعة الفصاحة التى يستببط واربرتون أنها عرضية واعتباطية وتعتمد على العادة والشيوع<sup>(١٢)</sup>. ويقول: "ما السمو إلا تطبيق لمثل هذه الصور باعتبارها ارتباطات اعتباطية أو عرضية، وليس هو فخامتها [الصور] الأصلية مهما كانت سامية ونبيلة" (الجزء الأول، ص ٧٠). بعد أن اعتبر واربرتون التحالف بين الصور الاعتباطية واللغة المجازية مميزاً للفصاحة والسامى فى أن، أعلن أن غايتها لا تتمثل إلا فى "تقييد العقل وإلهاب العواطف" (الجزء الأول، ص ٧٥).

يتركز قلق واربرتون من الفصاحة فى كلمة "اعتباطية" وعلاقتها بالحالة "الذليلة والصبيانية" لليونان عند لونجينوس، فهذه الكلمة وتلك العلاقة يدلان على توافق بين نظام حكم ضعيف ولغة لم تصر قوية إلا لأنها فقدت أى ارتباط ضرورى بمبدأ أصلى إلهى. لا شيء يقيد أو يفوض الخطيب سوى العرف الراسخ، لذلك يترعرع لدرجة أنه يجعل الأشكال المتكلفة من الكلمات قابلة للتصديق بصفته روعة أصيلة، مطالباً بمبادئ لا تحفره فى الواقع. ما يفتقده واربرتون يتخذه هيوم أساساً لنظريته فى علم الجمال وفلسفته السياسية.

(١١) Le Clerc, *Twelve Dissertations*.

(١٢) Warburton, *The Doctrine of Grace*, I.

وهناك ثلاث مقالات من مقالاته - عن الفصاحة (١٧٤٢) وعن معيار الذوق (١٧٥٧) وعن العقد الأصيل (١٧٤٨) - تسعى للنتيجة نفسها، ألا وهي أن كل القواعد والمعايير إذا تم تخصيصها تماماً نجدها "غير مؤكدة وغامضة واعتباطية"<sup>(١٣)</sup>. فالعنف والاعتصاب بمرحان فيما يسمى أصل المجتمع المدني، وفي جذر الذوق لا يمكن شيء سوى الهوى. ولكن يمكن أن تتبع أسمى لغة من تحالف هذين العنصرين الاعتباطيين. إن فوضى الحكومات القديمة وجرائمها حفزت خطابة "سامية ومفعمة بالعاطفة" في أن (هيوم، عن الفصاحة)، خطابة قادرة على الحد من السلطة الاستبدادية للقضاة والطغاة، بل والاستيلاء على هذه السلطة. ولكن "الذوق الأوفى عدلاً" لهذه الخطب التي ألقى وسط الظلم ليس مسألة عرف عام خاص بمعايير الحكم، بل مسألة "عنف ملائم" يمارس على أي فرد يفتن بقدرة شخص آخر على إقناع جمهور ما بأن "عبقريته الخاصة ومصالحه وعواطفه وتحيزات" لها قوة المبادئ العامة (هيوم، عن معيار الذوق).

أضحت حجج هيوم وتحفظات واربرتون أرضية للمقارنة بين السمو القديم والخطابة السياسية الحديثة في منتصف القرن الثامن عشر، ولم تظهر عليها لوجه شبه كثيرة مع السلمي النموذجي للكلاسي الجديد، خطابة تحور سمو مبادئ الثورة التي نجدها عند اللويجيين Whigs أنصار وليام الثالث أمثال بلاك مور Blackmore ولستد Welsted. وعلى الرغم من أن القدماء وطلبة المحدثين يختلفون حول السلمي، فإنهم فهموا أن لونغينوس يؤازر ويطبق معياراً للامتياز الأخلاقي والأدبي. كان "القاضي الغيور" عند بوب و"السياسي والناقد العظيم"<sup>(١٤)</sup> عند ولستد يؤمنان بقانون يعلو على نفرد الذوق. ولكن هيوم أزال استمالة النفوس الأخلاقية من النظام الصوري لذلك "العنف الملائم" الذي يغير أذهان الناس كما يغير علاقتهم بالسلطة. فلونجينوس عنده والبرلمانيون الوطنيون الفصحاء أمثال بت الأكبر Pitt the elder يعملون بصورة متماثلة في الساحات السياسية التي تم طرد المبادئ الإيجابية منها، كما تم

Hume, "Of the Original Contract", *Essays*. (١٣)

Welsted, Longinus. (١٤)

طرد بديلها العام، ألا وهو الشعارات الحزبية. ويستخمون تعدد استعمالات<sup>(١٥)</sup> البلاغة السياسية المثالية لإخفاء أو تمجيد التفاصيل الدقيقة للغايات الخاصة، مناورين في سياق المبادرات الاعتبارية والتساهلات الاعتيادية التي لخصها جرمي بنتام *Jeremy Bentham* فيما بعد كما يلي: "الصواب هو الامتثال للقاعدة، والخطأ هو الانحراف عنها، ولكن لا يتم تأسيس قاعدة هنا، ولا يمكننا أن ندرك مقياساً، ولا يوجد معيار نستند إليه؛ فلا يوجد إلا الشك والظلام واللبس"<sup>(١٦)</sup>.

هذه هي الفترة المناسبة لتقييم الجانب الموفسطائي في كتاب عن المسمى، ذلك الجانب الذي يعتبر المسمى فرعاً من التجربة السياسية. إن الثناء الذي يقدّمه لوجينوس على ديموستينز *Demosthenes*، لا بسبب الولاء غير الأناني لقضية أثينا، بل بسبب دهائه البلاغي الذي يعضد به طموحاته متكرر *W* في شكل وطني غير أناني - إن هذا الثناء يمثل ذلك الموفسطائي الذي يهاجمه أفلاطون في محاورتيه: *Gorgias* و *Protagoras*. يقول هيوم إن سمو ديموستينز يكمن في تمثيله الماكر للإثارية التي تخدع قضاة وتقلد غضب الشعب (عن الفصاحة). يعرف إيرل إجمونت *Earl Egmont* الشخص الوطني الحديث بأنه شخص يحركه مبدأ أنه ليس لديه مبادئ على الإطلاق (لن تقيده مبادئ عامة ولن يرتبط بأى نظام خيالي، بل ستحكمه الأحوال والظروف)<sup>(١٧)</sup>، ويفسر إيرل شلبيرن *Earl of Shelburne* عكوف بت *Pitt* على دراسة الفصاحة تفسيراً لازعاً بالطريقة نفسها: "أمدته بفرص عظيمة لخدمة تحول ما، بأن مكنته بأن يتحول مثل البرق من مجموعة مبادئ إلى أخرى"<sup>(١٨)</sup>. من المثير أن نلاحظ كيف أسوء تطبيق النموذج الأصلي لمقولة "ليكن نوراً" على لسان من قبل مثل هذا الخطيب اللبق. في خطبة عن هيئة قضاة الصلح في

(١٥) مصطلح يطبقه جودون على الخنصر الهوائي في "الفصاحة التي لا تقاوم" عند الوطنيين ويقول عن طموح بت *Pitt* إنه "الجزء الوحيد الذي تركته السماء عرضة للخطر فيه، وأدخل في قصته ضحفاً وتعدد استعمال لا بد أن يشكل العيب الأساسي في ذلك الوطني الداعر". (*Godwin, Life of Pitt*)

(١٦) *Bentham, Of Laws*.

(١٧) *Faction Detected*; cited in *Brewer, Party Ideology*.

(١٨) *Clark, The Dynamics of Change*.

اسكتلندا يقلب بت الدفة على ما يعتبره طغيان المبادئ القطعية والقوانين الأصلية: "عندما يتعلق الأمر بالمبادئ الرئيسية [ويشرح ولبول كلام بت]، خشى [بت] دقة التمييز، خاف من ذلك النوع من أعمال العقل، إذا قمت بتصنيف كل شيء، ستختزل كل شيء فى الجزئى، وعندئذ ستفقد المبادئ العامة العظيمة... لن يعود إلى موابق للدواوين الشيطانية لتشارلز الثانى وجيمس - إنه لا يؤرخ لمبادئه عن حرية بلده بداية من تاريخ الثورة؛ إنها حقوق أبدية، وعندما قال الله، ليكن العدل عدلاً، جعله عدلاً مستقلاً" (١٩).

إن اللف والدوران الذى يؤثر على لغة للتبرير عندما لا تكون هناك مبادئ راسخة للتصديق على اللغة، يضيف تكافؤاً جديداً على صيغة بوالو. عن السمو فوق السمو وتعديل دنيس لها، أى الاقتباس عن الاقتباس. فى العالم الذى تكون فيه العدالة عدالة، وفيه "يتعالى العظماء لأنهم عظماء، [و] يثير السوقيون اعتراضات تافهة لأنهم سوفة"، وفيه لا يقدم توبى Toby عم ستيرن Sterne تبريراً لأنه يمتطى حصاناً خشبياً سوى "ركوبه على ظهره ولفه به"، وفيه يرد هنرى فوكس Henry Fox على دعوة عاهلة لأن يحكم، لا بإجابة مؤدبة (نعم/ لا) بل بالسؤال عن التفاصيل ("لا بد أن أعرف سيدى ما الوسائل التى ستكون فى متناولى، وإلا لن أستطيع أن أجيب عما لا أستطيع الإجابة عنه") - فى ذلك العالم لن يكون اقتصران القضية بحكمها إلا خدعة لإكساب الإطراب مظهر السلطة، ولتحويل الافتقار إلى المبدأ إلى تفسير مقنع (٢٠). كون الشيء سمواً فوق سمو فى هذا السياق يعنى جعل البلاغة أداة لرغبة متجاوزة وغير نمونجية فى السلطة، وعدم تقديم تبرير التأثير فى هذه السلطة إلا بنجاح النتيجة (٢١).

فى فرنسا، لم يكن السامى شأن كبير حتى قيام الثورة. فقبل ذلك التغير العنيف، لم يلُق الهيكل الهرمى للسلطة السياسية مقاومة إلا من قبل عقل عصر التنوير الذى لم يزعزع نظام النقد الكلاسى الجديد. بعض التأملات الفطنة عند دييو وروسو حول طبيعة استجابتنا لتمثيل

Walpole, *Memoirs*, II. (١٩)Clark, *The Dynamics of Change*; Sterne, *Tristram Shandy*, I; Walpole, *Memoirs*, II. (٢٠)de Bolla, *Discourse of the Sublime* انظر (٢١)

الألم تمثل أقرب التأملات الفرنسية للقضايا التى تشغل النقاد الإنجليز والألمان فيما يتعلق بالسامى، فضلاً عن الإسهام المدهش فى نظرية السامى الهزلى comic sublime وممارسته فى كتاب ديدرو ابن أخ رامو *Le Neveu de Rameau*. من الجهة الأخرى، قمت الثورة الفرنسية فرصاً لا حصر لها لرموز البلاغة والمسرح لأن يكتشفوا فى قدرتهم على المقاومة جوعاً نهماً للسلطة. جاءت مهن روبسبيرير Robespierre ودانتون Danton وسان جست Saint-Just فى الهوة الواقعة بين نظامين فى الحكم، حيث إن بلاغة الوطنية المضحية بذاتها لم تساعد إلا على تتبع التحول الفجائى للسلطة من جماعة إلى أخرى. وكان هؤلاء الرموز للسامى الثورى الممثل لذاته يشتركون مع لونغينوس عند هيوم، ومع ديموستينيز عند لونغينوس، فى وضوح الرؤية الخاصة بافتقاد المبدأ الضرورى إذا كانت البلاغة ستبرر التغيير السياسى السريع أو تتسبب فيه. يكشف شعار صعود العاقبة<sup>(\*)</sup> للحكم - "أقدس واجب وأوجب قانون هو نسيان القانون" - عن إطناب السؤال البلاغى الذى طرحه روبسبيرير على مؤتمر الحزب: "هل تريدون ثورة بلا ثورة؟"<sup>(٢٢)</sup>. إن تضعيف الكلمات يحاكى التحول الملح المستبد لسلطة تتم ممارستها دون قانون أو سابقة: كانت كل لحظة من لحظات مثل هذه القوة قدوة لذاتها لا بمقتضى التاريخ أو التراث، بل بمقتضى ذبوع صدى نجاحها الخاص. إن أوضاع روبسبيرير الموسوية فى أثناء عيد الكائن الأعلى Festival of the Supreme Being، مثل ترديد بت لمقولة "ليكن نوراً"، تحتفى بالسلطة التى يغتصبها الخطيب بفروض منطقية بدهية. ومن هنا ينبع موقف سان جست من خطبته الحكام المطاح بهم: "كل ملك مغتصب".

(\*) العاقبة Jacobins جماعة سياسية راديكالية متطرفة تأسست فى أثناء الثورة الفرنسية وأطاحت بالجيروندينين Girondists (وهم حزب من الجمهوريين المعتدلين، وسما بهذا الاسم لأن العديد منهم كان من منطقة جيروند Gironde فى شمال غرب فرنسا) عام ١٧٩٣، وكان روبسبيرير قائداً لهم، وأسسوا حكم الإرهاب Reign of terror وأصبح هذا الاسم يطلق على كل ديمقراطى جمهورى متطرف أو كل راديكالى سياسى متطرف أو يمارى. (المترجم)

## السلطة والبلاغة

فى العادة يتم تأويل تطوير بيرك للسامى الوبجى Whig sublime فى كتابه بحث *Enquiry* على أنه مفارقة تاريخية؛ لأنه بعد أربعين عاماً يستكر مقاومة الفرنسيين للطغيان والقمع فى بلاغة صارخة تتناول الملكية الفرنسية تتاولاً عاطفياً مسرفاً باعتبارها آخر ازدهار لعصر الفروسية<sup>(٢٣)</sup>. كانت مواقف بيرك من السلطة فى كتابيه تأملات وبحث متسقة إلى حد معقول؛ ففى هذين الكتابين، يجد بيرك العمل الفعلى للسلطة المطلقة مرعباً، سواء بلغ ذروته فى الذبح الذى لا يحتمل الوصف لدميان قاتل الملك<sup>(٢٤)</sup>، أو فى إذلال ملك ومملكة على أيدي رعاياها السابقين<sup>(٢٥)</sup>. إذا كان المشاهد لا يحتمل الممارسة المطلقة للسلطة، فلا بد من إخفاء هذه الممارسة بـ "كل الإيهامات الممتعة حتى تبدو السلطة رقيقة" (تأملات، الجزء الثامن). وفى كتاب بحث، كان السامى هو المقياس، إن لم يكن مقياس الإيهام، فهو مقياس التصوير الواجب إذا تحتم أن تولد السلطة المتعة بدلاً من أن تولد الرعب. وهكذا يعرف بيرك السامى: "لا أعرف شيئاً سامياً لا يعتبر تحويلاً للسلطة" (بحث). السلطة المطلقة هى الإله، والإله مرعب، فهو "قوة لا يمكن لأحد أن يقاومها"، وأمامها "ننكمش فى الصغر المتناهى لطبيعتنا .. نفنى".

يستبق دنيس إلى حد ما مصطلحات ذلك الجدل الخاص بسمو الإله شديد البأس، ولكن بيرك لا يعانله إلا هيجل فى الخوف الذى يفترض أن الإله يسببه. وانتباء بيرك لفكر Whigs فى خمسينيات القرن الثامن عشر جعله يعتبر السلطة القضائية الأساسية، لا الصور

(٢٣) انظر Paulson, *Representations of Revolution*; Kay, *Political Constructions*; Pocock, (٢٢)

*Virtue, Commerce, Society; and Mitchell, Iconology*

(\*) هو روبير فرانسوا داميان (تقيلوا Thieulloy ١٧١٥ - باريس ١٧٥٧) كان جندياً ثم خلاماً، طعن الملك

لويس الخامس عشر بمطواة لم تصبه بضرر حتى يحزنه من أن يفكر جيداً فى واجباته (١٧٥٧)، وتم

تمزيق جسمه إرباً إرباً فى جريف Grève، وكان تعذيبه الشنيع فضيحة مدوية. (المترجم)

(٢٤) Burke, *Enquiry; Reflections*, VIII. (٢٤)

البلاغية، (كما عند ديفيس) أو سلالات النسب التراتبى (كما عند بوب). ويفسر بيرك فى الطبعة الثانية من كتابه بحث (١٧٥٩) تحفظه فى هذا الموضوع بأنه "تهيب طبيعى بالنسبة للسلطة": "عندما تناولت هذا الموضوع لأول مرة، تجنبيت عن عمد أن أقدم فكرة تلك الكائن العظيم شديد البأس كمثال فى حجة خفيفة مثل هذه الحجة". ويمكننا أن نجد أسباب تغلبه على تهيبه فى سلسلة من الابتعاد عن تعريف محدود أو ناقص للسامى، إلى أن يحدد أخيراً سلطة الإله بأنها المصدر الحقيقى للسامى. فيقول فى الطبعة الأولى إن السامى سبب المتعة. وفى الطبعة الثانية يبدأ فى تحديد موقع سبب تلك القضية فى "الإرهاب [الذى] يعتبر فى كل الحالات، صراحة أو ضمناً، المبدأ الحاكم للسامى". ثم يبحث عن سبب المبدأ الحاكم، ويعرفه فى البداية بأنه عتمة، "ذلك السبب العظيم للإرهاب... الذى يتلفع فى ظلال ظلامه الذى لا يسبر غوره"، وأخيراً يعرفه بأنه الإله، ذلك "المصدر الأساسى للسامى".

اقتربت التحويلات فى حجته حول السلطة بسلسلة من الملاحظات حول الصور، فاعتقد بيرك أن الصور، خاصة الصور المرسومة، تدمر السامى لأنها توضح وتحيد الأفكار العسيرة والغريبة للتكوين" مما يستحسن أن تترك غامضة. ولكن للشعر أن يجمع "حشداً من الصور العظيمة والملائمة" التى تجعل القارئ مفعماً بالنشوة؛ فهذه الصور تقاوم أى مثول واضح أمام الذهن. ويستمد بيرك أمثلته من أوصاف ملتون للموت والشيطان. ولكن الصورة الوحيدة التى يقدمها بيرك للإله هى صورة الظلام الذى يتدثر بنفسه، وهى صورة لا تثير الخيال، بل تقوده إلى النقطة التى "ينتهى عندها فى النهاية". ولكن هذه الحالة لا تنطبق تماماً على الموت عند ملتون، الذى يقول عنه بيرك: "فى هذا الوصف، كل شىء مظلم وموضع شك وملتبس ومرعب وسامى إلى أقصى درجة". ويقدم تمييزاً لا يرغب فى استكمالها، تمييزاً بين تمثيل الشك المرعب والشعور بهذا الشك، بين الاستحضار الزاهى الشعرى لفكرة العتمة والحدس بقوة شديدة الهول على نحو مظلم لا يمكن تمثيلها فى أى شكل واضح على الإطلاق. ولا يمكنه أن يطور التمييز من خلال رؤية ديفيس، بأن يقابل بين سمو التمثيل المجازى للسلطة وسطحية الشىء الحقيقى؛ لأنه لا يستحسن أن يعتبر اللغة المجازية إلا مجرد مستودع للأشكال التمثيلية - صور - التى لا يمكن اختلافها (إلا فى درجة محاكاة

الواقع أو المسافة بينها وبين السلطة نفسها. ولكن يبدو أن الصورة سامية فى نظر بيرك، لا لأنها تترك المشاهد، بل لأنها تنتشر نور الإله المكنى، بأن تحور هذا الضوء بالعمّة والظلمة الحصىة تحمى العين من النور الساطع فلا يعميها. الصورة هى ذلك، الشكل الذى يمكن رؤيته مطبوعاً على شاشة تقف بين المصدر الرئيسى للسامى والمشاهد المعروض لهذا الشكل.

لذلك فى صالح المشاهد تقليل الارتباط بين الصور والقوة الكامنة وراءها، وإذا أمكن، أن يتم تحديد وظيفة لهذه الصور مستقلة عن تلك القوة. يملأ بيرك القسم المخصص للسلطة فى كتابه بأمثلة من سفر أيوب - جواد الحرب، الحمار الوحشى، وحيد القرن، وحوت اللويثان Leviathan - وهو لا يستخدم أيًا منها وسيلة لبلاغة الإله المرعبة، بل يستخدمها برهاناً تجريبيًا على سمو الحيوانات التى تحتل مرتبة ما من مراتب القوة والحرية<sup>(٢٥)</sup>. ومن هذه الزاوية، نجد أن أيوب نفسه يحتل مكانته لا بصفته إنساناً فى قنوط من جراء علاقته المباشرة بالقوة المهلكة للإله، بل بصفته إنساناً مارس السلطة بطريقته الخاصة: "أونى الشباب واختأوا"<sup>(ص ٦٧)</sup>. ومثل الشيطان عند بيرك، الذى يمثله لويس السادس عشر - أو حتى مارى أنطوانيت - أيوب رمز من رموز السلطة مزقت أستاره بوحشية. ولذلك فى إيماءة موسية ومحيدة فى النهاية، ينتقل بيرك إلى الصور بصفته عبيداً للجسد المغتصب على يد العاهل، وبصفته ثياباً تستر عرى ضحية ما يمكن أن يعتبر فى غير هذه الظروف ممارسة مرعبة للسلطة لا يمكن تصورها<sup>(٢٦)</sup>.

يساعدنا ذلك فى تفسير السبب أن بيرك عندما وصل إلى موضوع اللغة رفض اعتبار غموضها أداة للبلاغة: تلك الطرق فى الكلام التى تسم شعوراً قوياً وحيوياً فى [المتحدث] ذاته\* لا تصل حتى إلى بلاغة عرضية للشكوى، فهى مادة لعنة ستشكل فى النهاية صورة يتمثل غرضها (على الأقل بالنسبة لبيرك) فى جعل السلطة ألطف وجعل النور أقل سطوعاً من السطوع الذى يعمى البصر. كان تناول نذير لحالات التشخيص Prosopoeias عند ملتون أكثر براعة نتيجة لتفريقه الواضح بين "الكلام" الذى يخص الإله على نحو ملائم

(٢٥) انظر. Ferguson, "The sublime of Edmund Burke".

(٢٦) انظر. Hayden White, "The politics of historical interpretation".



والأساليب البلاغية التي تخول للكتاب السيطرة على القراء، وبالعكس، تمكن القراء من تحرير أنفسهم. إما أن يكون ذلك شديد التجديف أو شديد الثورية عند بيرك، فهو ينظر إلى السلطة نظرة غير مباشرة "على بعد مسافات معينة، وبتحويلات معينة"؛ إذ تستمرها صور تتظاهر بأنها تمثيل لأفكار ذات وجود مستقل، ويغيب عن تصوره السامي ذلك الهامش من التأمل المطلوب في حالة ظهور لحظة إرهاب أو رغبة في النجاة بصفتها أثرًا بلاغيًا محسوبًا. فلا يشغل اهتمامه النقدي إلا ضمان سلامة المشاهد يتمثل في طبيعة التعاطف الذي يمكن أن يوحد شاهد السلطة وضحيته.

المرة الوحيدة التي يفترض فيها شيئًا مثل رد الفعل الواعي على السلطة تحدث عندما يتحدث عن الطموح ويقوم بحالة الشرح الوحيدة لأفكار لونجينيوس: "أى شيء يرفع من قدر رأى الإنسان، سواء لأسباب حسنة أم سيئة، يولد نوعًا من التضخم والانتصار الذى يدين بكبير الفضل للذهن البشرى... ومن هنا يتقدم ما لاحظه لونجينيوس عن ذلك التمجيد وذلك الإحساس بالعظمة الداخلية الذى دائمًا يملأ قراء مثل تلك الفقرات السامية عند الشعراء والخطباء"<sup>(٢٧)</sup>. كما أنه يقارن جيشان الطموح بآثار المداينة، حيث إنهما، "يثيران فى ذهن الإنسان فكرة بالنفضيل يفتقدها بطبعة". لذلك يرفض وساطة البلاغة لمسبيين: أولهما أنها تشغل بغض النظر عن المبدأ ("لأسباب حسنة أم سيئة")، وثانيهما أنها تخدع الناس باحتمال اكتسابهم للسلطة.

لا يمكننا تقدير حذر بيرك فى مسألة البلاغة السامية حق تقديرها دون النظر إلى تنفق السلطة السياسية فى بريطانيا واتجاهها فى الفترة التى كتب فيها مقالته. كان تعدد مواهب رجال مثل بت وتاونشند Townshend ومناورتهم النفعية ومع ذلك الذكية وسط أشباح السابقة القديمة يسحر بيرك بقدر ما يثير اشمئزازه. إذا كان عليه أن يواجه مشكلة للفصاحة السامية والصور البلاغية التى يستخدمها الخطيب عن عمد لغاية محددة مواجهة كاملة، لا يمكنه أن يتجنب حكم هيوم بأن تحكمه فيما ينتاب الجمهور من عاطفة وسرعة تصديق يتناسب تناسبًا عكسيًا مع "تعدد القوانين وتشابكها" (عن الفصلحة)، وأن ذلك يصل إلى مرتبة

العنف. ويستخدم هذه الحجة نفسها ضد برايس و"تبلاء جمعية الثورات": "يتخذون الانحراف عن المبدأ مبدأً لتبرير الإرهاب السياسى (تأملات، الجزء الثامن). وحتى لا يتورط بيرك فى الفوضى التى تلغى للقانون، لم يكن أمامه خيار إلا أن يؤمن بالاختلافات الدستورية والقانونية التى تضمن اللغة الراجعة للسلطة، وأن يرفع من قدر القيم التى ترتبط ارتباطاً اعتباطياً أو عرفياً باسم الفروسية: "نعمة الحياة التى لا تشتري، الدفاع الرخيص عن الأمم، رعاية عاطفة الفحولة والمشروع البطولى" (تأملات، الجزء الثامن). على كل المستويات، يحافظ بيرك على الشك والظلام واللبس التى يستكرها بنتام Bentham بشدة بصفتها منافقة القانون، ويقول عنهم هيوم إنهم يحجبون العنف فى أصل المجتمع المننى.

إن مقالة كانت تحليلات السامى الواردة فى الجزء الثالث من كتابه نقد ملكة الحكم *Critique of Judgment* عبارة عن تناول موسع، وللأسف يقول إنها مسرحية<sup>(٢٨)</sup>، لمد الطاقة السامية وجنرها، ينتهى بهجوم على الخطابة السياسية. وكان كانت قادراً على تجاوز أوجه القصور فى تناول بيرك التجريبي للسلطة، بأن يجرّد قضايا العنف والسيادة والقانون من ميادين الطبيعة والسياسة حتى يحلها على مستوى الذهن حيث يؤدى التفاوض بين الملكات إلى التكييف السامى للخاص فى العام. فمن خلال سؤال واحد، أجهز كانت على المشاغل الكامنة وراء افتتان البريطانيين بالمناظر الطبيعية والروايات القوطية والجدير بالتصوير: "من ذا الذى سيطبق مصطلح (السامى) حتى على كتل الجبال عديمة الشكل التى ترتفع إحداها فوق الأخرى فى فوضى برية بما فيها من أهرامات تلجية، أو على المحيط الهادر المظلم أو ما شابه ذلك؟"<sup>(٢٩)</sup>. وينتقل إلى توضيح الأسباب التى تمنعنا من أن نجيب عن هذا السؤال بجرأة قائلين: "السيدة رادكليف! Mrs. Radcliffe". تقوم هذه الأسباب على خشية شئ ما (أى تقدير قدرته فى هدوء) وكون المرء خائفاً منه (أى يملكه الرعب من عدم قدرته على مقاومته). إن الأشخاص الفاضلين ذوى التفكير القويم لا يخافون من الطبيعة أو

(٢٨) Paul de Man, "Phenomenality and materiality in Kant".

(٢٩) Kant, *Critique of Judgment*; *Kritik der Urteilstkraft*, in Kant, *Gesammelte Schriften*, V.

من الله، فإذا خافوا، أصبحوا مجرد مخلوقات ذات "سيادة بسيطة" على علاقة مهيبة بقوى خارجية تحول دون أى حكم منظم من جانبهم (نقد ملكة الحكم). يشير كانط هنا إلى بيرك بأنه لا تعديل للسلطة قادر على تعديل الإرهاب، وأن الإرهاب ضار بالسامى ضرراً مطلقاً.

إلا أنه يسلم بأن الباعث فى تمثيل "عنف الدمار"، فى استنساخه صورة فى المخ، هو الغريزة الأولى للخيال عندما يواجه الشلالات والبراكين وغرائب الطبيعة الأخرى. وفى هذا الجهد الذى لا طائل منه، يمارس الخيال عنفاً على نفسه لأنه يحاول أن يؤطر شيئاً قد تجاوز الحد ووصل إلى "نقطة التجاوز". فى الواقع، يأخذ الخيال على عاتقه مهمة إلحاق صورة مفهومة بتجربة العظمة اللامتناهية التى لا تضاهى. ودائماً مكتوب عليه أن يفشل، "لأن السامى، بالمعنى الضيق للكلمة، لا يمكن احتواؤه فى صورة حسية، بل يتعلق بأفكار العقل... [إن] الفترة المجردة على التفكير هى التى تتل على ملكة الذهن فى تجاوز أى معيار للحس" (ص ٩٢، ٩٨). بعد أن يكون الخيال قد مر بهذا الاختبار، ويتخطى عن اهتمامه بتمثيل العظمة فى حد ذاتها، تصير المرحلة الثانية المنتصرة من التجربة السامية ممكنة. وتفهم ملكة العقل عدم كفاية الخيال بأنها ترميز سلبي للفكرة اللامحدودة: تفهم الفشل فى التقديم على أنه "معادل لتقديم الأفكار"، أى تفهمه على أنه علامة على المفهوم فوق المحسوس. وهذه القراءة لا تتفقد الفرد من الخضوع المهيمن لقوة خارجية فحسب، بل وتدخل تجربة السامى تحت حكم القانون، لأن الفكرة العقلانية لما فوق المحسوس ليست متجاوزة، بل قابلة للخضوع للقانون. وبدلاً من أن يكون السامى عند كانط متواطئاً مع فوضى الارتباطات الاعتيادية والتفاصيل الدقيقة للأراء المهمة، يحقق هذا السامى مكانة نموذجية وينساق للمساوئ والقوانين التى أرسنها الملكة العليا للذهن نفسه. وبينما يبدو ظلمة وشك السامى عند بيرك وهيوم، يهضم هرمية النسب الشرعى legitimate descent التى يستند عليها السامى عند بوب وبوالو، ويلغى الحاجة إلى تبرير العدالة الإلهية فى علم الجمال<sup>(٣٠)</sup>.

بمجرد أن يتم تحقيق هذا التوازن التشريعى، يمكن للخيال أن يستأنف عمله. وينطلق فى حرية تامة تحت القانون الذى كشفه فشله. ومن بين الفنون التى تزدهر فى ظل هذا

النظام، تبرز البلاغة بصفتها استثناء، لأنها تقوض عن عمد حكم القانون الذى يكفل حرية الخيال. وحتى لو كان هدف البلاغة هدفاً نبيلًا، فإنها تؤثر بالسلب على الطاعة الحسية للمبادئ العليا التى تجعل حتى الأصالة نموذجية. فى هامش مدمر، يجهز كانط على الدهاء المنفطائى لخطباء مثل ديموستينيز وبت، وبالتالي يطعن ضمناً فى صدق وإخلاص نقاء أمثال لوجينوس وهيوم لإمكان استحسانهم لهذا الدهاء: "البلاغة، نظراً لأنها فن استغلال المرء لنقاط ضعف البشر لمصلحته الخاصة (وإن كانت هذه المصلحة حسنة من ناحية المقصد، أو حتى فى الواقع)، لا تستحق أى تقدير على الإطلاق. علاوة على أنها فى كل من أثينا وروما وصلت إلى أعلى قمة لها فقط فى الفترة التى كانت فيها الدولة تنهال على لتلقى حتفها، وكانت فيها العاطفة الوطنية الأصلية شيئاً من مخلفات الماضى". من زاوية مناقضة تماماً لزاوية بيرك، لدرجة أنه يطعن فى مكانة الإرهاب فى السامى، يصل كانط إلى مشكلة مماثلة بالنسبة للبلاغة، مظهراً إياها على أنها عنصر السامى الذى يزعزع علاقتها بالسلطة ويعيد إدخال تهديدات الخطر الخارجى والإذلال.

"ما السمو إلا تمثيل للسلطة"<sup>(٣١)</sup>. لا يقصد هيجل بهذه العبارات، كما لا يقصد كانط، أن السمو قابل للتمثيل فى صور محسوسة، ومن الناحية الأخرى، ليس السامى عند هيجل نتيجة لتوازن بين ملكتين داخل الشخص، بل يظهر هذا السامى عندما تقرر سلطة مطلقة أن تتجلى فى السيادة: "السمو هو شكل القوى عند الضعيف" (محاضرات، الجزء الثانى). إن تمثيلها هو خلقها، أى ما يتم استحضاره بصفته محمول الكلام المقدس لكى يمكن الاعتراف بسلطته والخوف منها ويعود على ذاته بأنه لا شيء سوى نفسه. إن عدم كفاية الشخص لا يتم تسجيلها هنا على أنها علامة على السلبية الجذرية، بل على أنها تجربة هذه السلبية<sup>(٣٢)</sup>. إن نموذج هيجل الأصلى هو مقولة "ليكن نوراً"، ونصه للنموذجى هو سفر أيوب، حيث إن "الموقف العام" للإله الذى يواجه مخلوقه بصفته "قائماً وعاجزاً" يتم تصويره بطريقة مثيرة

Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*, II. (٣١)Žižek, *Sublime Object* انظر (٣٢)

للعواطف وبالغة التأثير، خاصة فى تجلى الذات الإلهية theophany حيث الإله يُخجل أيوب بتعداد أعظم الأشياء فى خلقه على أنها فائض تافه لمشينته المطلقة<sup>(٣٣)</sup>.

يمكننا أن نجد فى افتتاح هيجل السابق بلونجينوس تفسيراً للأهمية الكبيرة التى يوليها للحظة الطاغية للسامى<sup>(٣٤)</sup>. ويرى هيجل أن "القوة الطاغية" للكلمات المبدعة لا يمكن معارضتها حرفياً، وأن الاستعارات اللونجينوسية للضربات وصعقات البرق والجروح تعتبر علامة حرفية على دمار "التشكيل الخارجى" الذى يحدث عندما تقوم السلطة بإيادة المادة التى كشفت عن نفسها من خلالها (علم الجمال، الجزء الأول). ولا يدع مجالاً لمقاومة السامى اللونجينوسى أو للتأقلم الذى يمنحه بيرك للطموح، الذى يعتبر كل ممارسة للسلطة ممارسة خاصة به. إن السامى عند هيجل أكثر شبيهاً بالعلامة الموجودة على شاشة الرادار. فالنقطة المضنية شهادة مؤقتة على مشينة غير مرئية يتم محوها بمجرد صنعها لأنها تمثل وسيطاً، لا موضوعاً، المشينة المطلقة. يمكن القول بأن أشياء العالم مازالت موجودة بعد أن ينتهى الإله من النطق بها، إلا أنها تظل خاملة، أو ما يطلق عليه هيجل لفظ "مبتذلة" prosaic أى تجميع لـ "أشياء عرضية عديمة القوة" (علم الجمال، الجزء الأول)، إلى أن تدخل مرة أخرى فى مدار الطاقة الإلهية والبريق الإلهى كما لو كانت تدخل لأول مرة، مثل حوت اللويثان وجواد الحرب فى تجلى الذات الإلهية لأيوب. فى حجة هيجل، ليس المخلوق معصوماً من السلطة المهلكة للإله من خلال الصورة (كما يوحى بيرك)، فالمخلوق هو الصورة.

تكشف قصة أيوب، مثل أفضل المزامير، عن السامى باعتباره إلهالاً لمخلوق مثل هذا الإله. وكون أيوب وسيطاً لسلطة تطن عن نفسها من خلال تكمير ذلك الوسيط نفسه، يجعله لا يستطيع حتى أن يكتشف معنى الألم الذى يعانيه، ما دام أنه ينتمى لتمثيل السامى الذى يعلو دائماً على المادة التى يتكشف من خلالها (بصورة ناقصة بالضرورة). "ونجد الحزن مصوراً بطريقة مؤثرة وحادة فوق النفاة، ونجد صرخة الروح للإله مصورة فى الشكوى والألم والنحيب من أعماق القلب" (علم الجمال، الجزء الأول). كان أيوب عند هيجل أكبر بكثير مما

(٣٣) انظر Lectures, II; and Aesthetics, I

(٣٤) In 1786-7, at the age of sixteen, Hegel translated *On the Sublime*. انظر Lectures, II

نجدده عند بيرك من ضحية السلطة المطلقة، وهيجل أقل تحفظاً من بيرك فى تحديد موضع المبدأ الأساسى للسامى فى إله لا يتم التفتيس عن سلطته إلا فى إيلاء مخلوقه. وفى وصفه لحكم كفاية المخلوق لا نجد شيئاً من الاعتراف الإرادى بالضعف الذى يعترف به الخيال عند كائنا للملكة العليا للعقل، ولا نجد شيئاً من التعاون الحر بين الخيال والقانون الأخلاقى الذى يلى استسلامه. ومثل نموذج هيجل لإذلال المخلوق، يكف أيوب عن مقاومة جور العناية الإلهية: يكف عن الشكوى وينحنى للقوة التى لم يعد لديه القدرة للشك فيها. "إن خضوع أيوب وإبكاره لذاته هما عذره، بمعنى أنه يدرك السلطة المطلقة للإله" (محاضرات، الجزء الثانى).

على الرغم من أن هذا الخضوع للكامل ينهى قصة أيوب فيما يخص هيجل، فإن اقتباسه المتكرر للقول المأثور "الخوف من الرب بداية الحكم"<sup>(٣٥)</sup> يدل على إمكانية الاستعادة الجدلية للإذلال. إن إحساس أيوب الشديد بتفاهته تجعله يكتسب "موقفاً أكثر حرية واستقلالاً" فى سلبية علاقته بالإله. وإيادته فى أحد جوانبها نتيجة لـ "سلوكه وعمله" (علم الجمال، الجزء الأول)، وتتفتح إمكانية إبطال البطلان sublation، على الرغم من أن هذه الإمكانية لا يتم تطويرها فى هذه المحاضرات. يجد هيجل فى سفر المزامير مثلاً لذلك التسليم الذى يتخذ شكل العبادة فى الاستجابة التى يتم ترنيما بالتلاوب على مقولة "ليكن نوراً" فى المزمور ١٠٤، حيث يتم مناجاة الرب "اللابس للنور كقوب" (الجزء الأول). وهنا يتم التعبير عن موقف أكثر حرية واستقلالاً بأنه الاستعارة يشكلها مؤلف المزمور من محمول القول الأصلى. وكما وضع بول دى مان Paul de Man، تم تحويل لغة الافتراض إلى مجاز: صار الحدث النحوى ماثرة بلاغية<sup>(٣٦)</sup>.

ما يبدأ هيجل بتخطيط ملامحه باعتباره ارتداداً لطاقة المخلوق" فى كتابيه محاضرات Lectures وعلم الجمال Aesthetics عبر عنه تعبيراً كاملاً فى كتابه الظاهرانية Phenomenology باعتباره جدلية الرب والعبد، أو السيد والعبد. يتطلب السلطان القوى للسيد غنمة تذكارية له متمثلة فى الإخضاع المرعب للعبد، ولكن ذلك يكون بمثابة توهج

E.g., Hegel, *Phenomenology*. (٣٥)

De Man, "Hegel on the Sublime". (٣٦)

موقت وناقص للنصر فقط. فالعبد يبدأ مثل أيوب، "يقدر نفسه مقدماً كسالب وسط النظام الأبدى للأشياء، وبالتالي يصير بالنسبة لنفسه شخصاً موجوداً وجوذاً مستقلاً" (الظاهراتية). وبخلاف السيد الذي يعتبر تمتعه بالأشياء فجائياً ومدمراً، فلدى العبد الوقت ليشغل على المادة ويشكلها على نحو بطولي وفقاً لغاياته الخاصة. وعندما تصير عبوديته أكثر وعياً بذاتها، يصير هو وعياً بميل كل الأحكام والسمات للتحويل إلى نقائضها. يبدأ في تقدير كيف أن بطولية عبوديته تتحول على نحو غير محسوس إلى فن المداينة الحقيقى وكيف أن القانون يستر أهواء القوة المطلقة، وكيف أن كل عاطفة يحاول الإنسان المخلص للتعبير عنها يتضح أنها نقيض ما يقصده؛ لأن النظام الكلى والمثال الجزئى لا يتعشقان أبداً (الظاهراتية، محاضرات، الجزء الثانى). فى هذه التأرجحات السريعة، لم يعد الكلام يرتبط ارتباطاً مباشراً بالصدق. فلا يمكن العقل البسيط أن يلتزمه إلا من خلال المثال الجزئى، مستحضراً وجوده الفعلى باعتباره سابقة تاريخية (الظاهراتية)، ويلجأ العقل الأسرع بديهية إلى اللغة التى تعتبر "ماهرة ونكية" على نحو مخز.

يستمد هيغل مثاله الخاص على هذا الوعى الذكى الممزق من كتاب ابن أخى رامو لديدرو، وهو معرض للسمو الهزلى أو للمعكوس الذى يحتوى على كل خدع الخطابة السفسطائية والثورية. كان ابن أخى رامو عند هيغل عبارة عن سيدنا سليمان مهرج أو موسى مازح، يعظ ويجسد عبث كل الأشياء ودقائقها، ويضع قوانين وجود لأخلاقى، عندما يقامر على هيمنة الوعى على المجال المشتت للطموح البشرى (الظاهراتية). إنه العبد الذى يعرف كيف يقتصب سلطة السيد. وهذه السلطة واضحة فى أدائه المتشظى للمأساة وأوصافه المقترضة للعواطف، التى يمكن أن تمزق الجمهور الذى يعرف بالفعل أن كل ذلك عبث. إنه يسخر من موسى بأن يستشهد بمقولة "ليكن نوراً" كلما ظهرت حاجة ملحة لتأكيد سيطرته<sup>(٣٧)</sup>، وهذا يحول مثال هيغل المفضل على سمو العبارة الموقفية الخالقة إلى مجال الاقتباس والمجاز والبلاغة.

Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. Jacques and Marie Chouillet (Paris, Livre de (٣٧)

Poche, 1984).

داخل مجال البلاغة، يعيد ابن أخى رامو اكتشاف الهوى الذى يميز كل سيطرة، سواء كانت سيطرة الإله أم سيطرة خطيب مأكرو. ليس هناك فرق بين السامى المفسطانى للبلاغة الوطنية وانحرافاتة بالمحاكاة الألمعية إلا فى الارتكاز الذى يركز على الكلى. يدعو رامو صراحة إلى التجاوز الفوضوى للجزئى - "الأهواء العرضية والرغبات الذاتية"<sup>(٣٨)</sup>. أما دعوة بت فهي دعوة يتم القيام بها على نحو تدريجى فى سبيل العدالة الكلية التى لا أساس لها ولا شكل وتضمن تعدد استعمالات مبادئه، أما روبسبير فيدعو إلى "الوطنية" *patrie* التى تتطلب على نحو قاطع لا يقبل الأخذ والرد أن تتهار كل القوانين أمام اللاشريعة السامية للثورة. وذلك ما يدعوه بترك مبدأ الانحراف عن المبدأ فقط، ويعتمد فى نجاحه على تحويل اللغة الحرفية الموضوعية للسيطرة الأولية إلى صور بلاغية ومجازات للاعتصاب: "عند تحويل "ليكن نوراً" إلى "النور هو اللباس الذى ترتديه" على سبيل المثال، أو إلى "فليكن العدل عدلاً". فهذا السمو هو تمثيل السلطة فى معنى جديد أكثر مقاومة يستعيد هيجل من خلاله التقدير اللونجينوسى لقدرة اللغة المجازية التى تغلت من بريك وكانط.

### التفاصيل الدقيقة والسامى

لم تصل إلينا أغنية سافو Sappho إلى حبيبها الخائن (لوبل بيج Lobel Page) إلا فى شكل شذرة استشهد بها لونجينوس فى القسم العاشر من مبحثه للتكليل على الاهتمام الدقيق بالظروف المادية للعاطفة، والتعبير المتأنى عنها فى تمثيل العاطفة يسهم مساهمة كبيرة فى الإحساس بالسامى. بعد أن عدد لونجينوس الأعراض المحددة للغيرة عندما يؤثر كل عرض على حدة فى جسدها وأذنيها ولسانها وعينيها، يصرح قائلاً: "تكم روعة هذه القصيدة الغنائية فى الاختيار الحصيف لأبرز الظروف والربط بينها"<sup>(٣٩)</sup>. وهنا استيق الدفاع عن التفاصيل النافهة والتعبيرات السوقية الذى قام به فى القسمين رقم ٣٠ و ٣١، وناقض إلى حد

Hegel, *Philosophy of Right*. (٣٨)

Smith, *Longinus*. (٣٩)



ما الأحكام السلبية التى أصدرها بشأن التخييم فى القسمين رقم ١٢ و ٤٣. إن المكانة الملتبسة للتفاصيل الدقيقة فى جماليات السامى تفسر السبب فى أن قصيدة سافو الغنائية ينظر إليها باعتبارها قصيدة شاذة، خاصة من قبل النقاد المحافظين. عالـج بوب وجرأى Gray تشظى الشاعرـة بسخرية فى ملهاتهما ثلاث ساعات بعد الزواج *Three Hours after Marriage* (١٧١٧) حيث تنفـخ فـوبى كلنكت Phoebe Clinket تحت منظار الفحص الدقيق على يد السير تريـمـندس لونـجـينوس<sup>(٤١)</sup> Sir Tremendous Longinus. لاحظ جيبون Gibbon قائلاً: "لا أعتقد أن أغنية سافو مثال ملائم... فمن المؤكد أنه ليس فيها شىء يرفع العقل"<sup>(٤٢)</sup>. وأقر كولردج إنه فى أدب الإثارة "كانت أغنية سافو ومازالت، وربما ستظل، أكمل نموذج. ولكن بالنسبة للسامى، يمكنك أن تعتبرها مكتئبة ومصابة بالجدري"<sup>(٤٣)</sup>.

يتسق مع هذه الاستجابة العدائية نحو قصيدة سافو ذلك التيار من النقد الذى امتدح الميل نحو الكلية *totalizing tendency* والأثر الموحد للسامى. كان بيلي Baillie أول من روج الفكرة القائلة بأن الصغر يعادى السامى، وبعد أن أظهر كيف تعد فخامة الشىء السامى الذهن للتفكير فى "فكرة واحدة ضخمة وبسيطة ومتسقة"، يضيف قائلاً: "ليس هناك شىء شديد الكبر إلا ولازمه ظرف تافه يتملى فيه الذهن التافه بالتأكيد، للكون وقاـعه وفراشاته، أى ما تسعى إليه الاستعدادات النفسية الطفولية بحماس"<sup>(٤٤)</sup>. ويحذرنـا بـيلـى من أن الوسيلة الأكيدة لتتميز السامى تكون "فى الأوصاف متناهية الدقة، والكلمات شديدة الكثرة": إنك لا تعدد نوافذ مبنى فخم أو تصف حالة أسنان البطل وأظافره<sup>(٤٥)</sup>. "يكفى ظرف تافه أو فكرة وضعية لتتميز كل ما فى الوصف السامى من سحر"، هكذا قال بلير<sup>(٤٥)</sup> Blair، ورأى أن "كل زخرفة زائدة

(٤١) Trussler, *Burlesque Plays*. انظر

(٤٢) Gibbon, *Journal*

(٤٣) Coleridge, *Miscellaneous Criticism*.

(٤٤) Baillie, *An Essay on the Sublime*.

(٤٥) Beattie, "Illustrations on Sublimity", in *Dissertations*.

(٤٥) Blair, *Lectures*, I.

عن الحاجة تحط من قدر الفكرة السامية<sup>(٤٦)</sup>. وقال أليسون Alison إذا كان لأية عاطفة سامية أن تنطلق بحرية، لابد من صرف الانتباه تمامًا عن كل "الظروف التافهة المثيرة للسخرية"<sup>(٤٧)</sup>. عبر صمويل جونسون Samuel Johnson عن هذه الآراء أفضل تعبير فى مقالته عن كلولى Cowley حيث قال إن "السمو يتولد من خلال التراكم" وإن "الأفكار العظيمة أفكار عامة دومًا وتكمن... فى أوصاف لا تتدنى إلى مرتبة التفاصيل الدقيقة"<sup>(٤٨)</sup>. وأخيرًا رد كولردج هذه الآراء عند استهجانته لـ "واقعية" شعر وردزويرث - تفاصيل دقيقة متكلفة.... إدراج الظروف العرضية" - وأصدر حكمًا عليها بأنها "لا تتسق مع التوقد الدائم لذهن مأخوذ ومملوء بعظمة موضوعه"<sup>(٤٩)</sup>. يساند هوجارث Hogarth ورينولدز المعايير نفسها فى مجال السامى التصويرى pictorial sublime. فى نهاية عمله للسامى الصورى بعنوان الهبوط الساخر فى الأسلوب *The Bathos*، وضع هوجارث قاعدة أن أثر اللوحات السامية يتبدد من جراء إدخال "الظروف الوضيعة السخيفة الفاحشة وفى العادة المجدفة فيها". ولم يكن رينولدز أقل جزمًا حين قال: "يؤثر السامى على الذهن فى الحال بفكرة عظيمة، إنها ضريبة وحيدة: فى الواقع، يمكن إنتاج الأنيق البديع - بالترار، ومن خلال تراكم العديد من الظروف الدقيقة"<sup>(٥٠)</sup>. وبالنسبة له، تعتبر التفاصيل الدقيقة والنشوة وجهين لعمله واحدة، أى يطمسان فكرة الشكل العام (خطابات).

رد بليك رده الشهير فى ثلثيا تعليقاته على هوامش كتاب رينولدز خطابات: "كل سمو يتأسس على تمييز التفاصيل الدقيقة"<sup>(٥١)</sup>، هذا المبدأ العام يضع بليك فى زمرة مجموعة متنافرة من نقاد القرن الثامن عشر الذين اعتقدوا أن التفاصيل الدقيقة من ملامح التمثيل

Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in Macpherson, *Ossian*, I. (٤٦)

Alison, *Essays on Taste*, I. (٤٧)

Johnson, "Cowley", in *Lives of the English Poets*, I. (٤٨)

Coleridge, *Biographia Literaria*, II. (٤٩)

eynolds, *Discourses*, (no.3). (٥٠)

*The Poetry and Prose of William Blake*, ed. Erdman. (٥١)

السامى التى لا يجب إهمالها<sup>(٥٢)</sup>. استجاب النقاد المدافعون عن التفاصيل الدقيقة لتفرد موضوع الذوق بطريقة أكثر حدة من خصومهم الذين يفضلون هذه التفاصيل فقط ما دامت تمثل قاعدة عامة عن عدم قابلية الظواهر السامية للانقسام، سواء تجلى موقف الفريق الأول من النقد عند بلاكويل Blackwell وجييون الذين تحدثوا عن الجماليات المفصلة فى الملحة والتاريخ<sup>(٥٣)</sup>، أو عند لاوث Lowth الذى امتدح "الظروف متناهية الدقة" و"الوصف الدقيق الزاهى للأشياء" مما يميز السامى فى الكتب المقدسة<sup>(٥٤)</sup> Scriptural sublime أو عند بريستلى Priestley وكان يحسب الآثار المتميزة لـ "إطناى الجزئيات" على خيال القراء<sup>(٥٥)</sup>، أو عند ريتشارد بين Richard-Payne القائل بأن الحقائق التى تثير المشاعر حقائق "طرفية بطبعها"<sup>(٥٦)</sup>، أو حتى عند روائى مثل ستيرن الذى يوضح لقارئه أن ظروف الأشياء وحدها هى التى تحدد كيفية الحكم عليها - عظيمة - ضئيلة - جيدة - سيئة - بحسب الأحوال<sup>(٥٧)</sup>.

يعود هذا الاختلاف فى نظريات السامى لأن قضية السمو على السمو - سواء اتخذ ذلك شكل تصادف الظرف غير المحكم مع القاعدة التى تخول ظهوره، أو اتخذ شكل التراكم الزائد عن الحد للجزئيات العرضية التى ثقلت من التنظيم - لم تتم مواجهتها وحلها بصورة كاملة على مستوى الذوق إلا عندما طرق كانط الموضوع فى الجزء الثالث من كتابه نقد ملكة الحكم، أو على مستوى السياسة إلا عندما تناول هيجل الموضوع فى كتاب فلسفة الحق *Philosophy of Right*. إن علم الجمال ما قبل النقدى pre-critical aesthetics الذى اقترب أكثر من إيجاد حل لهذه المشكلة هو "المبدأ المزدوج" الذى طوره أديسون فى مقالاته التى نشرها فى مجلة سبكتاتور عن مباحج الخيال، ثم طورها بعد ذلك فى نماذج ترابط المعانى للإبرك. باختصار، يتضمن ذلك استجابة مزدوجة للظواهر باعتبارها فريدة وممتلئة فى آن،

Abrams, *The Mirror and the Lamp*, and Morris, *The Religious Sublime*. (٥٢)

Blackwell, *An Enquiry into Homer*, I; Gibbon, *An Essay on Literature*. (٥٣)

Lowth, *Lectures on Sacred Poetry*. (٥٤)

Priestly, *Lectures on Oratory*. (٥٥)

Payne Knight, *Analytical Enquiry*. (٥٦)

Tristram Shandy, III. (٥٧)

باعتبارها انطباعات مستقلة وعلامات على الكليات. إن الحدة التى تتولد من هذه العلاقة المتبادلة بين الجزء particle والنوع form يتم الشعور بها فى عدة أشكال مثل الفزع والسلطة والاعتقاد، ويصفها فريق من أبرز الباحثين من نقاد الكتب المقدسة بأنها سبب السامى فى اللغة الشعرية<sup>(٥٨)</sup>.

وصف وردزويرث تجاوز السلطة المستمدة من المبدأ المزدوج بأن مقولة "ليكن نوراً" تتخذ طابعاً خاصاً، "نور إضافي... عند غروب الشمس/ يمنح بهاء جديداً، الطيور المغردة، والنسمات العليقة والنافورات المتدفقة،/ التى تهمس بخوبة همساً منفرداً، تطيع/ سلطاناً مماثلاً، وعاصفة منتصف الليل/ تزداد إظلاماً أمام عيني" (التمهيد، القسم الثانى، الأبيات ٢٨٨ - ٢٩٣). فى استكشاف المنظوم لموضوع أديسون يحدد أكسايد Akenside مصدر القوة الشعرية فى الملكة التى تضاعف "أهمية الأشياء وطاقاتها الأصلية" وتجعل اللغة "حبلى بحركة النفس" (مباهج الخيال، القسم الثانى، البيت رقم ١٤٩). ينفعل وردزويرث بالظاهرة التى تبرز طبيعتها المزدوجة هذه الملكة أو تكون صدى لها. تقوم اليوم على الشاطئ البعيد بتريد صيحات صبي وابنندر المقلدة المستهزئة وتتم الإجابة والرد عليها إلى أن تتضاعف صيحات الاستفزاز والصرخات والأصداة وتتضاعف" (التمهيد، القسم الخامس، البيتان ٤٠٢، ٤٠٣)<sup>(٥٩)</sup>. يستمتع وردزويرث بالمعادل البصرى للعبة الفروق المطموسة هذه عندما يكون الهواء أعلى البحيرة ساكناً بدرجة كافية لإرباك سلسلة التلال المجاورة بانعكاساتها على سطح الماء لدرجة أن "يستحيل تمييز النقطة التى ينتهى عندها الشيء الحقيقى، ويبدأ عندها مستسخها الناقص"<sup>(٦٠)</sup>.

كرس وردزويرث جزءاً كبيراً من مقالاته السامى والجميل لتناول السلطة (مثل بيرك) لا باعتبارها تعديلاً يجريه الله على الطبيعة، بل باعتبارها وساطة مزدوجة تشتمل على دعوة

(٥٨) Sitter, *Literary Loneliness*, and Ferguson, *Solitude and the Sublime* انظر

(٥٩) Hertz, *End of the Line*; Weiskel, *The Romantic Sublime* انظر

(٦٠) Wordsworth, *A Guide to the Lakes*, in *Prose Works*, II.

انظر Ferguson, *Solitude and the Sublime*

بصرية قوية لتوسيع ما يسميه فى الاستهلال "ملكة البصر"، "لا نجد سموًا يثيره تأمل السلطة ويعتبر شيئًا لابد أن يقاوم أو يفرض القانون الأخلاقى علينا مقاومته، إلا عندما يدرك الذهن... أن تلك السلطة يمكن التغلب عليها أو القضاء عليها، وعندما يشعر ذلك الذهن أنه يميل إلى الوحدة التى نجدها فى الأمن أو النصر المطلق" (الأعمال النثرية، الجزء الثانى). وعندما تحيد استحضارات وردزويرث للثورة الفرنسية استعارات المقاومة والاعتصاب هذه، يواجه مشكلة هائلة فى محاولة التوفيق بين السامى والوطنى للعقيدة البريطانية الفردية إلى حد كبير وبين الفطائع الدموية للثورة السياسية الحقيقى. يتولد بين التجاوزات غير المسبوقة للثورة [الفرنسية] وصخب ذهن وردزويرث إحساس مذهل وسام حقًا بالفورية الخالصة عندما يتسرب الإرهاب خلال مراتب الدنيوية "انقضى الخوف/ وضغط على مثل خوف وشيك" (القسم العاشر، البيت ٦٤) وتتدفق التفاصيل الدقيقة التى لا حصر لها للحظة الحالية أمام السرد التاريخى الذى يهدف إلى توضيح "وجه الواقع الحالى للأجيال القادمة" (القسم التاسع، البيت ١٧٧).

نومض هذه اللحظات عندما تظهر الوقائع بكثافة على حد قول وردزويرث فى كتابه مقالات فى كلمات الرثاء<sup>(١١)</sup> *Essays on Epitaphs*، ويحل لاوث وهيردر تلك اللحظات باهتمام بالغ، ويبدأ بالتأكيد على العناصر المبتذلة *prosaic* فى المشهد، ويحثان قارئ التوراة على تقدير الظروف التاريخية المحددة التى كتبت فيها تلك القصائد العاطفية الواردة فى التوراة. "أولى مهام الناقد... أن يلاحظ، بقدر الإمكان، موقف المؤلف وعاداته والتاريخ الطبيعى لبلده ومشهد القصيدة" (لاوث، الشعر المقدس). يخصص هيردر مساحة لبيان الخلفية العربية لسفر أيوب، وينتهى إلى أن الصور والحكم والأمثال تجريدات "من حوادث خاصة ومزال العديد من هذه الحوادث عند الشرقيين بدرج الحالة الخاصة فى التعبير العام"<sup>(١٢)</sup>. وعلى هذا الأساس التاريخى، ينشئ لاوث وهيردر تحليلًا لبلاغة التفاصيل الدقيقة ولصور البؤس المفصل. يظهر لاوث كيف تتسق لغة أيوب البالغة الحيوية مع أروع أمثلة السامى

Wordsworth, *Essays upon Epitaphs II, Prose Works, II*. (١١)

Herder, *Hebrew Poetry*, II, p. 15. *Herders Sämtliche Werke*. XII. (١٢)

التوراتى فى توحيد الحالات العامة والمألوفة للعنف والمعاناة بأسمى أفكار... ويحرص على ليضاح أن لونجينوس عندما يستعمل السامى بهذا المعنى يصير المرجع، وليس أولئك النقاد الذين يحصرون المصطلح فقط فى مجموعة غزيرة من الصور والجوانب اللغوية".

يرجع هيرد إلى رأى دنيس القائل بأن النقاء الدنيوى والجزئى باللامحدود والشاسع يكون مثيراً على نحو خاص فى التشخيص كصورة بلاغية: "يظهر الفجر فى سفر أيوب بطلاً يشتت عصابات المخطئين ويحرم السارق من التستر بالظلام" (الشعر العبرى، الجزء الأول، ص ٦٧، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر). تمتد الفاعلية التى تمنحها هذه الصورة البلاغية للأشياء إلى الأب المصاب نفسه الذى صوته "يجىء فى نبرات خشنة ومنقطعة من بين الصخور" (الشعر العبرى، الجزء الأول، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر) مما يحقق جرساً صوتياً يتجاوز مجال حكاية الضياع.. ويطلق هيرد على ذلك اسم "تاريخ البراءة المكروية المعنبة"، ذاهباً إلى أن ذلك يكتسب مكانة الحكاية الأخلاقية لا نتيجة للتجريد، بل نتيجة لتجسيد الجزئية.

مثل تصور لاوث للسامى للونجينوسى، يؤكد تناول هيرد لسمو أيوب على الجذور المبتذلة لشكاوى مثل شكوى سافو، ويتعقب تناوباً بين الجزئى والعام يرجع دوماً للجزء كى يستمد منه موارد جديدة للطاقة. وأيوب عندهما، مثل سافو عند لونجينوس، ينظم شعراً من التعبير المشبوب بالعاطفة عن الأشياء الصغيرة. يعبر لسينج عن ذلك تعبيراً جيداً عندما يقول: "إن تعاصر الشيء المادى يصطدم مع تعاقب الكلام، ونظراً لأن الأول يتحلل فى الثانى، يصير تفسخ الكل إلى أجزائه أكثر سهولة بالتأكيد، ولكن التوحد النهائى لهذه الأجزاء فى كل متكامل يصير صعباً على نحو غريب وأحياناً يكون مستحيلًا"<sup>(٦٣)</sup>. يستغل وردزويرث هذه الإزاحة "فى لحظات الزمن" عنده من خلال تقديم الجزئيات المتنافرة باعتبارها العوارض التاريخية العارية للعاطفة فى الوقت نفسه الذى يرددها باعتبارها أكثر الأشكال المقنعة التى يمكن من خلالها إعادة تقديم للعاطفة: "الغنيمة الوحيدة، والشجرة المنسوفة الوحيدة، والموسيقى الكنيية لذلك الحائط الحجرى القديم" (لتمهيد، القسم الثانى، البيتان ٣٧٨ - ٣٧٩).

## المراجع

## The institution of criticism

## Primary sources and texts

- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning*, ed. W. A. Wright (Oxford, 1891).
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695-7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731-6).
- Blackwell, Thomas, *Letters on Mythology* (London, 1748).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1785).
- Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934).
- Bouhours, Dominique, *The Art of Criticism* (trans. anon., London, 1705).
- [Boyer, Abel], *Letters of Wit, Politicks and Morality* (London, 1701).
- Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).
- Buhle, J. G., *Grundzüge einer allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften* (Lemgo, 1790).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (1776; ed. L. Bitzer, Carbondale IL, 1963).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755).
- Dyer, George, *Poetics: or a Series of Poems, and of Disquisitions on Poetry* (2 vols., London, 1812).
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris 1751-57 and Neuchâtel, 1765).
- Fordyce, David, *Dialogues concerning Education* (London, 1745).
- Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).
- Goldsmith, Oliver, *Collected Works of Oliver Goldsmith*, ed. Arthur Friedman (5 vols., Oxford, 1966).

Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730; 2nd edn, Leipzig, 1737).

*The Guardian*, ed. James Calhoun Stephens (Lexington, 1982).

Harris, James, *Philological Inquiries in Three Parts* (2 vols., London, 1781).

Hobbes, Thomas, 'Answer' to Davenant's Preface to *Gondibert*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn (Oxford, 1957), II, pp. 54-67.

Hume, David, *The Philosophical Works of David Hume*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (3 vols., London, 1882).

Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd*, D.D. (8 vols., London, 1811).

Hutcheson, Francis, *The Works of Francis Hutcheson* (7 vols., London, 1755).

Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755; 4th edn, 1773).

*Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).

*The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven, 1958- ).

Kames, Henry Home, Lord, *The Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).

Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902- ).

Le Clerc, Jean, *Ars critica, in qua ad studia linguarum Latinae, Graecae, & Hebraicae via munitur; veterumque emendandorum, & spuriorum scriptorum à genuinis dignoscendorum ratio traditur* (3 vols., Amsterdam, 1697-1700).

Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols. in 12, London, 1939-69).

Pope, Alexander, et al., *The Memoirs of Martinus Scriblerus*, ed. Charles Kirby-Miller (New Haven, 1950).

Reid, Thomas, *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*, ed. Peter Kivy (The Hague, 1973).

Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark, 2nd edn (New Haven, 1975).

Richelet, P., *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses* (2 vols., Geneva, 1680).

Rymer, Thomas, *The Critical Works of Thomas Rymer*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).

Schiller, Johann Christoph Friedrich von, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke and H. G. Göpfert (5 vols., Munich, 1958-9).

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711).

*The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, ed. Benjamin Rand (London, 1900).

*Second Characters, or the Language of Forms*, ed. Benjamin Rand (Cambridge, 1914).

*The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).

*The Tatler*, ed. Richmond P. Bond (3 vols., Oxford, 1987).

Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (trans. anon., London, 1742).



Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes* (52 vols., Paris, 1877-85).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756, 1782).

### Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Adkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (New York, 1953).

Bahlman, Dudley W. R., *The Moral Revolution of 1688* (New Haven, 1957).

Barrell, John, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey* (London, 1983).

*The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986).

Basker, James, Tobias Smollett: *Critic and Journalist* (Newark, 1988).

Bate, Walter Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge MA, 1970).

*From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).

Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism, 1730-1806', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism, 1730-1980* (Lincoln, 1988), pp. 13-98.

Burrow, J. W., 'The uses of philology in Victorian Britain', in R. Robson (ed.), *Ideas and Institutions of Victorian Britain: Essays in Honour of George Kitson Clark* (London, 1967), pp. 180-204.

Cannon, John, *Aristocratic Century: The Peerage of Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1984).

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932); trans. F. Koelin and J. Pettigrove, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).

Caygill, Howard, *Art of Judgement* (Oxford, 1989).

Cohen, Ralph, 'Innovation and variation: literary change and georgic poetry', in *Literature and History* (Los Angeles, 1974), pp. 3-42.

'John Dryden's literary criticism', in *New Homage to John Dryden* (Los Angeles, 1983), pp. 61-85.

'Some thoughts on the problems of literary change 1750-1800', *Dispositio*, 4 (1979), 145-62.

Crane, Ronald S., 'Thoughts on writing the history of English criticism, 1650-1800', *University of Toronto Quarterly*, 22 (1953), 376-91.

Darnton, Robert, *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge MA, 1982).

Darnton, Robert (ed.), *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800* (Berkeley, 1989).

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism* (London, 1984).

Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).

- France, Peter, *Politeness and its Discontents: Problems in French Classical Culture* (Cambridge, 1992).
- Gossman, Lionel, 'Literature and education', *New Literary History*, 13 (1982), 341-71.
- Griffin, Robert J., *Wordsworth's Pope: A Study in Literary Historiography* (Cambridge, 1995).
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), trans. Thomas Burger, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge MA, 1989).
- Hirsch, E. D., Jr, *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York, 1987).
- Hirschman, Albert O., *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph* (Princeton, 1977).
- Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).
- Kaiser, Thomas E., 'Rhetoric in the service of the King: the Abbé Dubos and the concept of public judgment', *Eighteenth-Century Studies*, 23 (1990), 182-99.
- Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).
- Klein, Lawrence, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1994).
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959); trans. Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society (Cambridge MA, 1988).
- Leites, Edmund, 'Good humor at home, good humor abroad: the intimacies of marriage and the civilities of social life in the ethic of Sir Richard Steele', in *Educating the Audience: Addison, Steele & Eighteenth-Century Culture* (Los Angeles, 1984), pp. 51-89.
- Lough, John, *Writer and Public in France* (Oxford, 1978).
- McCarthy, John A., 'The art of reading and the goals of the German Enlightenment', *Lessing Yearbook*, 16 (1984), 79-94.
- Meehan, Michael, *Liberty and Poetics in Eighteenth-Century England* (London, 1986).
- Morrison, Karl F., *The Mimetic Tradition of Reform in the West* (Princeton, 1982).
- Newman, Gerald, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830* (New York, 1987).
- Parrinder, Patrick, *Authors and Authority: A Study of English Criticism and its Relationship to Culture, 1750-1900* (London, 1977).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- Plumb, J. H., 'The public, literature, and the arts in the 18th century', in Paul Fritz and David Williams (eds.), *The Triumph of Culture: 18th Century Perspectives* (Toronto, 1972), pp. 27-48.

- Pocock, J. G. A., *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1984).
- Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (Cambridge MA, 1993).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., London, 1900-4).
- Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
- Staves, Susan, 'Pope's refinement', *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 29 (1988), 145-63.
- Weinbrot, Howard, "'An ambition to excell": the aesthetics of emulation in the seventeenth and eighteenth centuries', *Huntington Library Quarterly*, 48 (1985), 121-39.
- Weinsheimer, Joel, *Imitation* (London, 1984).
- Wellek, René, *Concepts of Criticism* (New Haven, 1966).
- 'The fall of literary history', in Richard E. Amacher and Victor Lange (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism* (Princeton, 1979), pp. 418-31.
- A History of Modern Criticism* (8 vols., New Haven, 1955-92).
- The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).
- Woodman, Thomas, *Politeness and Poetry in the Age of Pope* (Rutherford, 1989).
- Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York, 1994).

## Ancients and Moderns

### Primary sources and texts

- Aikin, John, *Letters from a Father to his Son, on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life* (1793; 3rd edn, London, 1796).
- Aikin, John, and Aikin Anna Laetitia, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
- d'Alembert, Jean Le Rond, *Discours préliminaire* (1751), trans. Richard N. Schwab and Walter Rex, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot* (Indianapolis, 1963).
- d'Aubignac, François Hédelin, *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Illiade, ouvrage posthume trouvé dans les recherches d'un savant* (Paris, 1715).
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746).
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695-7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731-6).
- Bergk, Johann Adam, *Die Kunst, Bücher zu lesen: Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller* (Jena, 1799).
- Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735; 2nd edn, London, 1736).

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Oeuvres de Boileau*, ed. C. H. Boudhors (7 vols., Paris, 1952).
- Boivin, Jean, *Apologie d'Homère, et bouclier d'Achille* (Paris, 1715).
- Bonald, Louis de, *Oeuvres de M. de Bonald* (4th edn, 3 vols., Paris, 1882).
- Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).
- Reflections on the Revolution in France* (1790; ed. J. G. A. Pocock, Indianapolis, 1987).
- Cartaud de la Villate, François, *Essai historique et philosophique sur le goût* (Amsterdam, 1736).
- Charpentier, François, *Deffense de la langue française pour l'inscription de l'arc de triomphe* (Paris, 1676).
- Dacier, André, *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692); trans. anon., *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705).
- Dacier, Anne Lefèvre, *Des Causes de la corruption du goust* (1714; rpt Amsterdam, 1715).
- Homère défendu contre l'apologie du R. P. Hardouin ou suite des causes de la corruption du goust* (Paris, 1716).
- L'Iliade d'Homère, traduite en François, avec des remarques* (5 vols., Paris, 1711); trans. John Ozell, *The Iliad of Homer* (5 vols., London, 1712).
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, et François* (Paris, 1670).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755); trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* (3 vols., London, 1748).
- Du Resnel, Jean-François du Bellay, 'Réflexions générales sur l'utilité des belles-lettres; et sur les inconvéniens du goût exclusif, qui paroît s'établir en faveur des mathématiques et de la physique', *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, 16 (Paris, 1751), 11-37.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris, 1751-7, and Neuchâtel, 1765).
- Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), in *Oeuvres complètes* (3 vols., Paris, 1818), II, pp. 353-65; trans. John Hughes (1719; rpt in Scott Elledge and Donald Schier (eds.), *The Continental Model* (Ithaca, 1970)), pp. 358-70.
- Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).
- Gordon, James, *Occasional Thoughts on the Study and Character of Classical Authors* (London, 1762).
- Gravina, Gian Vincenzo, *Della Ragion poetica* (1708); trans. *Raison, ou idée de la poésie, ouvrage traduit de l'italien de Gravina par M. Requier* (2 vols., Paris, 1755).
- Hazlitt, William, *The Round Table* (1817; London, 1969).
- Herder, Johann Gottfried von, 'Extract from a Correspondence on Ossian and the Songs of Ancient Peoples' and 'Shakespeare' (1773), trans. Joyce P.

- Crick, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 153-76.
- Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-91), trans. T. O. Churchill as *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (1800), abr. Frank Manuel (Chicago, 1968).
- Hobbes, Thomas, *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth* (1651; ed. Michael Oakeshott, Oxford, 1946).
- Huet, Pierre-Daniel, *Huetiana ou pensées diverses de M. Huet, évêque d'Avranches* (Amsterdam, 1723).
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762).
- The Works of Richard Hurd* (8 vols., London, 1811).
- Hutcheson, Francis, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London, 1725).
- Johnson, Samuel, Preface to *Shakespeare* (1765), in Arthur Sherbo (ed.), *Johnson on Shakespeare*, vols. 7-8 of *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven, 1968), I, pp. 59-113.
- Juvigny, Rigolet de, *De la Décadence des lettres et des mœurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours* (Paris, 1787).
- La Motte, Antoine Houdart de, *Oeuvres de Monsieur Houdart de La Motte* (10 vols., Paris, 1754).
- Le Clerc, Jean, *Parrhasiana, ou pensées diverses sur des matières de critique, d'histoire, de morale et de politique* (2 vols., Amsterdam, 1699).
- Lefebvre, Tanneguy, *De futilitate poetices, auctore Tannaquillo Fabro* (Amsterdam, 1697).
- Mably, Gabriel Bonnot de, *Observations sur l'histoire de la Grèce* (Paris, 1766).
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat de, *Oeuvres complètes* (Paris, 1949).
- Percy, Thomas, *The Correspondence of Thomas Percy and Evan Evans*, ed. Aneurin Lewis (Baton Rouge, 1957).
- Perrault, Charles, *Memoirs of my Life*, trans. J. M. Zarucci (Columbia, 1989).
- Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (4 vols.; 2nd edn, Paris, 1692-96; facs. rpt Geneva, 1979).
- Pons, François de, *Oeuvres de monsieur l'abbé de Pons* (Paris, 1738).
- Pope, Alexander, *Peri Bathous* (1728), in *The Prose Works of Alexander Pope: Vol. II, The Major Works, 1725-44*, ed. Rosemary Cowler (Oxford, 1986), pp. 171-276.
- The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols. in 12, London, 1939-69).
- Pütter, Johann Stephan, *Litteratur des deutschen Staatsrechts* (4 vols., Göttingen, 1776-91).
- Richardson, Samuel, *Correspondence*, ed. Anna Laetitia Barbauld (6 vols., London, 1804).
- Rollin, Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit & au coeur* (1732; Paris, 1741).
- Schiller, Friedrich, *Über die aesthetische Erziehung des Menschen* (1795); trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, *The Aesthetic Education of Man* (Oxford, 1967).

- Über naive und sentimentalische Dichtung (1796), trans. J. A. Elias, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism* (Cambridge, 1985), pp. 179-232.
- Schlegel, Friedrich von, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, ed. Oskar Walzel (Berlin, 1980).
- Über das Studium der griechischen Poesie: Vorrede 1797, ed. Ernst Behler (2 vols., Weimar, 1962).
- Shenstone, William, *Letters of William Shenstone*, ed. Duncan Mallam (Minneapolis, 1939).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Swift, Jonathan, *The Battle of the Books: Eine historisch-kritische Ausgabe*, ed. Hermann Josef Real (Berlin, 1978).
- The Battle of the Books: With Selections from the Phalaris Controversy*, ed. A. C. Guthkelch (London, 1908).
- A Tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (2nd edn, Oxford, 1973).
- Temple, William, *The Works of Sir William Temple, Bart.* (4 vols., London, 1770).
- Terrasson, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce poème on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes* (2 vols., Paris, 1715); trans. Francis Brerewood, *Critical Dissertations on Homer's Iliad* (2 vols., London, 1746).
- La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison* (Paris, 1754).
- Turgot, Anne-Robert-Jacques, Baron de l'Aulne, 'Discours sur les progrès successifs de l'esprit humain', *Oeuvres de M. Turgot, Ministre d'Etat* (9 vols., Paris, 1808), II, pp. 52-92.
- Turgot on Progress, Sociology, and Economics*, trans. Ronald L. Meek (Cambridge, 1973).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, in *An Essay upon the Civil Wars of France* (London, 1727), pp. 37-130.
- Warton, Thomas, *A History of English Poetry* (1774-81; 4 vols., London, 1824).
- Winckelmann, Johann Joachim, 'Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks' (1755), trans. H. B. Nisbet, in Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 31-54.
- Wotton, William, *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (London, 1694).
- Young, Edward, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).

#### Secondary sources

- Baron, Hans, 'The querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), 3-22.

- Bergner, Jeffrey, *The Origin of Formalism in the Social Sciences* (Chicago, 1981).
- Black, Robert, 'Ancients and Moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the Preeminence of Men of His Own Time*', *Journal of the History of Ideas*, 43 (1982), 3-32.
- Buck, August, 'Aus der Vorgeschichte der Querelle des anciens et des modernes in Mittelalter und Renaissance', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 20 (1958), 527-41.
- Bury, J. B., *The Idea of Progress: An Inquiry into its Origin and Growth* (1920; New York, 1932).
- Butterfield, Herbert, *Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship* (Cambridge, 1955).
- Crane, Ronald S., *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical* (2 vols., Chicago, 1967).
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948; trans. Willard Trask, Princeton, 1953).
- Davidson, Hugh M., 'Fontenelle, Perrault and the realignment of the arts', in C. G. S. Williams (ed.), *Literature and History in the Age of Ideas: Essays on the Enlightenment Presented to George R. Havens* (Athens OH, 1975), pp. 3-13.
- Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton, 1994).
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early Modern Europe* (2 vols., Cambridge, 1979).
- Erskine-Hill, Howard, *The Augustan Idea in English Literature* (London, 1983).
- Foerster, Donald M., *Homer in English Criticism: The Historical Approach in the Eighteenth Century* (New Haven, 1947).
- Gilbert, Felix, 'Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: a study of the origin of modern political thought', in *History, Choice and Commitment* (Cambridge MA, 1977), pp. 215-46.
- Gillot, H., *La Querelle des Anciens et des Modernes en France* (Paris, 1914).
- Gombrich, Ernst, 'The Renaissance conception of artistic progress and its consequences', in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Oxford, 1966), pp. 1-10.
- Gössman, Elizabeth, 'Antiqui und Moderni im 12. Jahrhundert', *Miscellanea Medievalia*, 9 (1974), 40-57.
- Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye* (Baltimore, 1968).
- Grafton, Anthony, 'Renaissance readers and ancient texts: comments on some commentaries', *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), 615-49.
- Gravelle, Sarah Stever, 'The Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 367-86.
- Hepp, Naomi, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1968).
- Howarth, W. D., 'Neo-classicism in France: a reassessment', in D. J. Mossop et al. (eds.), *Studies in the French Eighteenth Century Presented to John Lough* (Durham, 1978), pp. 92-107.
- Hutchison, Keith, 'Supernaturalism and the mechanical philosophy', *History of Science*, 21 (1983), 297-333.

- 'What happened to occult qualities in the Scientific Revolution?', *Isis*, 73 (1982), 233-53.
- Jauss, Hans Robert, 'Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Jauss (ed.), *Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes* (Munich, 1964), pp. 8-64.
- 'Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"', in *Literatur als Provokation* (Frankfurt, 1970), pp. 67-106.
- Johnson, James William, *The Formation of English Neo-Classical Thought* (Princeton, 1967).
- Johnston, Arthur, *Enchanted Ground: A Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).
- Jones, Richard Foster, *Ancients and Moderns: A Study of the Rise of the Scientific Movement in 17th Century England* (1936; 2nd edn, Berkeley, 1961).
- Kapitza, Peter K., *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland* (Munich, 1981).
- Keohane, Nannerl O., 'The Enlightenment idea of progress revisited', in Gabriel Almond et al. (eds.), *Progress and its Discontents* (Berkeley, 1977), pp. 21-40.
- Kortum, Hans, *Cartaud de La Villate: Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Frühaufklärung* (2 vols., Berlin, 1960).
- Charles Perrault und Nicolas Boileau. *Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur* (Berlin, 1966).
- Krauss, Werner, *Fontenelle und die Aufklärung* (Munich, 1969).
- Krauss, Werner, and Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966).
- Kristeller, Paul O., 'The modern system of the arts', *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), 496-527; 13 (1952), 17-46; rpt in *Renaissance Thought II* (New York, 1965), pp. 163-227.
- Kroeber, A. L., and Clyde Kluckhohn, *Culture* (New York, 1952).
- Levine, Joseph M., 'Ancients and Moderns reconsidered', *Eighteenth-Century Studies*, 15 (1981), 72-89.
- The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age* (Ithaca, 1991).
- 'The Battle of the Books and the shield of Achilles', *Eighteenth-Century Life*, 9 (1984), 33-61.
- Dr Woodward's Shield: History, Science, and Satire in Augustan England* (Berkeley, 1977).
- 'Giambattista Vico and the Quarrel between the Ancients and the Moderns', *Journal of the History of Ideas*, 52(1991), 55-79.
- Humanism and History: Origins of Modern English Historiography* (Ithaca, 1987).
- Lombard, A., *La Querelle des Anciens et des Modernes: l'Abbé Du Bos* (Neuchâtel, 1908).
- Lorimer, J. W., 'A neglected aspect of the "Querelle des Anciens et des Modernes"', *Modern Language Review*, 51 (1956), 179-85.
- Macaulay, Thomas Babington, 'Francis Atterbury', in *Miscellaneous Writings* (2 vols., London, 1860), I, pp. 209-26.



- McKillop, Alan D., 'Richardson, Young, and the Conjectures', *Modern Philology*, 22 (1925), 391-404.
- Margiotta, Giacinto, *Le Origini Italiane della Querelle des anciens et des modernes* (Rome, 1953).
- Meek, Ronald L., *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976).
- Menges, Karl, 'Herder and the "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Richard Crichtfield and Wulf Koepke (eds.), *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts* (Columbia, 1988), pp. 147-83.
- Merton, Robert, *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript* (New York, 1965).
- Meyer, Paul H., 'Recent German studies of the Quarrel between the Ancients and the Moderns in France', *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1985), 383-90.
- Miller, Henry Knight, 'The Whig interpretation of literary history', *Eighteenth-Century Studies*, 6 (1972), 60-84.
- Minnis, A. J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (London, 1984).
- Moriarty, Michael, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France* (Cambridge, 1988).
- Niderst, Alain, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)* (Paris, 1972).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- 'Swift's satire on "science" and the structure of Gulliver's Travels', *ELH*, 56 (1991), 809-39.
- Pigman, G. W., III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9 (1979), 155-77.
- Pizzorusso, Arnaldo, 'Antichi e Moderni nella polemica di Madame Dacier', in Pizzorusso (ed.), *Teorie letterarie in Francia* (Pisa, 1968), pp. 16-55.
- Plotz, Judith, *Ideas of Decline in Poetry: A Study of English Criticism from 1700 to 1830* (1965; New York, 1987).
- Porter, Roy, *Edward Gibbon: Making History* (London, 1988).
- Rattansi, P. M., review of R. F. Jones, *Ancients and Moderns*, 2nd edn, *British Journal for the History of Science*, 18 (1968), 250-5.
- Reill, Peter Hanns, *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).
- Rigault, Hippolite, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1859).
- Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
- Ross, Sydney, '"Scientist": the story of a word', *Annals of Science*, 18 (1962), 65-85.
- Saisselin, Rémy G., 'Critical reflections on the origins of modern aesthetics', *British Journal of Aesthetics*, 4 (1964), 7-21.

- Santangelo, Giovanni Saverio, *La 'Querelle des Anciens et des Modernes' nella critica del '900* (Bari, 1975).
- Schueler, Herbert M., 'The Quarrel of the Ancients and the Moderns', *Music and Letters*, 41 (1960), 313-30.
- Scouten, Arthur H., 'The Warton forgeries and the concept of preromanticism in English literature', *Etudes anglaises*, 40 (1987), 434-47.
- Seznec, Jean, 'Le Singe antiquaire', in *Essais sur Diderot et l'antiquité* (Oxford, 1957), pp. 79-96.
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)* (Cambridge, 1979).
- Snyder, Edward D., *The Celtic Revival in English Literature 1760-1800* (Cambridge MA., 1923).
- Spadafora, David, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (New Haven, 1990).
- Starkman, Miriam Kosh, *Swift's Satire on Learning in A Tale of a Tub* (Princeton, 1950).
- Starobinski, Jean, 'From the decline of erudition to the decline of nations: Gibbon's response to French thought', in G. W. Bowerstock et al. (eds.), *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire* (Cambridge MA, 1977), pp. 139-57.
- Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century* (2 vols., London, 1876).
- Stone, P. W. K., *The Art of Poetry in England, 1750-1820* (London, 1967).
- Tilley, Arthur, *The Decline of the Age of Louis XIV, or, French Literature 1687-1715* (Cambridge, 1929).
- Tinkler, John F., 'The splitting of humanism: Bentley, Swift, and the English Battle of the Books', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 453-72.
- Tuveson, Ernest, 'Swift and the world-makers', *Journal of the History of Ideas*, 11 (1950), 54-74.
- Vyverberg, Henry, *Human Nature, Cultural Diversity, and the French Enlightenment* (New York, 1989).
- Wagar, W. Warren, 'Modern views of the origins of the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 28 (1967), 55-70.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (Berkeley, 1957).
- Weinbrot, Howard, *Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm* (Princeton, 1978).
- Wellek, René, 'French classicist criticism', *Yale French Studies*, 38 (1967), 47-71.
- The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).
- 'The term and concept of classicism in Literary history', in *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven, 1970), pp. 55-89.
- Wencilius, L., 'La Querelle des Anciens et des Modernes et l'humanisme', *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 9-10 (1951), 15-34.
- Williams, David, *Voltaire: Literary Critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
- Wolper, Roy S., 'The rhetoric of gunpowder and the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 31 (1970), 589-98.

## Poetry 1660-1740

## Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).

*Satires*, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).

*Works*, trans. John Ozell (2 vols., London, 1711-12).

Bouhours, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. R. Radouant (Paris, 1920).

*La manière de bien penser*, trans. anonymously as *The Art of Criticism* (1705): facsimile reproduction (New York, 1981).

Dennis, John, *Critical Works*, ed. E. N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).

Dryden, John, Boileau's *The Art of Poetry*, trans. Sir William Soames and revised Dryden, in *The Works of John Dryden, II: Poems, 1681-1684*, ed. H. T. Swedenborg, Jr and V. A. Dearing (Berkeley and Los Angeles, 1972).

*Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).

Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).

*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (2 vols., Paris, 1719).

Durham, Willard H. (ed.), *Critical Essays of the Eighteenth Century, 1700-1725* (New Haven, 1915).

Eliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933).

Elledge, S. (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).

Finch, Robert, and Eugène Joliet (eds.), *French Individualist Poetry, 1686-1760: An Anthology* (Toronto and Buffalo, 1971).

Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Discours sur la nature de l'églogue*, trans. Pierre Anthony Motteux, appended to his translation of Le Bossu's *Treatise of the Epick Poem* (London, 1695).

Gildon, Charles, *The Complete Art of Poetry* (2 vols., London, 1718).

*The Guardian*, ed. J. C. Stephens (Lexington KY, 1982).

Hepworth, Brian (ed.), *The Rise of Romanticism: Essential Texts* (Manchester, 1978).

La Bruyère, Jean, *Les Caractères*, ed. D. Delafarge (Paris, 1928).

*Characters*, trans. Jean Stewart (Harmondsworth, 1970).

Le Bossu, René, *M. Bossu's Treatise of the Epick Poem [and] A Treatise upon Pastorals by M. Fontenelle*, trans. P. A. Motteux, ed. 'W. J.' (London, 1695).

*Traité du poème épique* (2 vols., Paris, 1675).

Oldham, John, *Poems*, ed. H. F. Brooks and R. Selden (Oxford, 1987).

Perrault, Charles, *Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have appeared in France, during the last Century*, trans. by John Ozell (2 vols., London, 1704-5).

*Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (2 vols., Paris, 1696-1700).

Phillips, Edward, *Theatrum Poetarum* (London, 1675).

Pope, Alexander, *The Prose Works of Alexander Pope* (Oxford): vol. I, ed. Norman Ault (1936), vol. II, ed. Rosemary Cowler (1986).

- The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, general ed. John Butt (11 vols. in 12, London, 1939-69).
- Rapin, René, *Dissertatio de Carmine Pastoralis* [1681], trans. by Thomas Creech in his *The Idylliums of Theocritus with Rapin's Discourse of Pastorals* (1684; rpt Ann Arbor, 1947).
- Reflexions sur la Poétique d'Aristote* [1674], trans. by Thomas Rymer (1674), with a new Introduction by P. J. Smallwood (Amersham, 1979).
- Rymer, Thomas, *Critical Works*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).
- Saint-Évremond, Seigneur de, *The Works of Mr. de St. Evremont*, trans. from the French (2 vols., London, 1700).
- Shawcross, John T. (ed.), *Milton: The Critical Heritage* (London, 1970).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Spence, Joseph, *An Essay on Pope's Odyssey* (London, 1726).
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century* (3 vols., Oxford, 1907).
- Temple, Sir William, *Five Miscellaneous Essays by Sir William Temple*, ed. S. H. Monk (Ann Arbor, 1963).
- Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry*, trans. by William Bowyer and William Clarke (London, 1742).
- Vico, Giambattista, *The New Science*, trans. T. G. Berg and M. H. Fisch (Ithaca, 1948).
- Principi di una Scienza Nuova* (3rd edn, 2 vols., Naples, 1744).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, ed. F. D. White (New York, 1915).
- Essay sur la poesie épique*, trans. [from the original English by] P. F. G. Desfontaines (Paris, 1728).
- Letters concerning the English Nation* [1733], ed. C. Whibley (London, 1926).
- Lettres philosophiques*, ed. G. Lanson (2 vols., Paris, 1924).
- Le Temple du goût*, ed. E. Carcassonne (Geneva, 1953).

### Secondary sources

- Anderson, H., and J. S. Shea (eds.), *Studies in Criticism and Aesthetics: Essays in Honour of Samuel Holt Monk* (Minneapolis, 1967).
- Barnwell, H. T., *Les idées morales et critiques de Saint-Évremond* (Paris, 1957).
- Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).
- Borgerhoff, E. B. O., *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950).
- Bredvold, L. I., *The Intellectual Milieu of John Dryden* (Ann Arbor, 1934).
- Brody, Jules, *Boileau and Longinus* (Geneva, 1958).
- Chapman, Gerald W., *Literary Criticism in England, 1660-1800* (New York, 1966).
- Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660-1830* (Paris, 1925).
- Conington, J. E., *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684-1798* (Gainesville, 1952).
- Elkin, P. K., *The Augustan Defence of Satire* (Oxford, 1973).
- Empson, William, 'Wit in the Essay on Criticism', in *The Structure of Complex Words* (London, 1964), pp. 84-100.

- Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).
- Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire* (Cambridge MA, 1958).
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).
- Hipple, W. J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Hooker, E. N., 'Pope on Wit: The Essay on Criticism', in R. F. Jones et al. (eds.), *The Seventeenth Century* (Stanford, 1951), pp. 225-46.
- Hume, Robert D., *Dryden's Criticism* (Ithaca, 1970).
- Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge MA, 1985).
- Litman, T. A., *Le Sublime en France (1660-1714)* (Paris, 1971).
- Mahoney, John L., *The Whole Internal Universe: Imitation and the New Defense of Poetry in British Criticism, 1660-1830* (New York, 1985).
- Miller, John R., *Boileau en France au XVIIIème siècle* (Baltimore, 1942).
- Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, with a new Preface (Ann Arbor, 1960).
- Mornet, Daniel, *Nicolas Boileau* (Paris, 1941).
- Morris, D. B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in Eighteenth-Century England* (Lexington KY, 1972).
- Pechter, Edward, *Dryden's Classical Theory of Literature* (Cambridge, 1975).
- Peyre, Henri, *Le Classicisme Français* (New York, 1942).
- Pocock, Gordon, *Boileau and the Nature of Neo-Classicism* (Cambridge, 1980).
- Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic 1699-1798* (Cambridge, 1979).
- Williams, David, *Voltaire: literary critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

## Poetry, after 1740

### Primary sources and texts

- Addison, Joseph, et al., *The Spectator* (1711-14), ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Aikin, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (London, 1777).
- Akenside, Mark, *The Pleasures of Imagination* (London, 1744).
- Poetical Works* (London, 1835).
- Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (Edinburgh, 1790).
- [Anon.], *The Art of Poetry* (London, 1762).

- Arbuckle, James, *Hibernicus's Letters* (2 vols., London, 1729).
- Armstrong, John, *Sketches* (1758), in *Miscellanies* (2 vols., London, 1770).
- Barbauld, Anna Laetitia, 'Critical Essay' prefixed to Mark Akenside's *The Pleasures of Imagination* (London, 1794).
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747).
- Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783).
- Essays on Poetry and Music, as They Affect the Mind*, 2nd edn (Edinburgh, 1778).
- Poetical Works* (London, 1881).
- Beccaria, Cesare, *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770).
- Berkeley, George, *Works*, ed. A. A. Luce and T. D. Jessop (9 vols., London, 1948-57).
- Blackwell, Thomas, *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).
- Blair, Hugh, *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (London, 1763, enl. 1765).
- Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (2 vols., Edinburgh, 1783); ed. Harold F. Harding (Carbondale IL, 1965).
- Blair, Robert, *The Grave* (London, 1743).
- Blake, William, *Poetry and Prose*, ed. David Erdman and Harold Bloom (Garden City NY, 1965).
- Blanckenburg, Christian Friedrich von, *Litterarische Zusätze zu J. G. Sulzers Allgemeiner Theorie* (Leipzig, 1796-98).
- Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934-50).
- Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separation and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).
- The History of the Rise and Progress of Poetry, Through Its Several Species* (Newcastle, 1764).
- Buffon, Georges Louis Le Clerc, Comte de, *Discours sur le style* (Paris, 1753).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), ed. James T. Boulton (London, 1958).
- Chénier, André, *Oeuvres complètes*, ed. Gerard Walter (Bruges, 1940).
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate (Princeton, 1983).
- Poems*, ed. E. H. Coleridge (2 vols., Oxford, 1912).
- Collins, William, *The Works of William Collins*, ed. Richard Wendorf and Charles Ryskamp (Oxford, 1979).
- Colman, George, *Prose on Several Occasions* (3 vols., London, 1787).
- Condillac, Étienne Bonnot de, *Oeuvres philosophiques*, ed. Georges Le Roy (3 vols., Paris, 1947).
- Philosophical Writings*, trans. Franklin Philip, with the collaboration of Harlan Lane (2 vols., Hillsdale NJ, 1982).
- Cowper, William, *The Letters and Prose Writings of William Cowper*, ed. James King and Charles Ryskamp (5 vols., Oxford, 1979).
- Poems*, vol. I: 1748-1782, ed. John D. Baird and Charles Ryskamp (Oxford, 1980).
- Poetical Works*, ed. H. S. Milford (London, 1907; rpt 1967).

- Darwin, Erasmus, *The Botanic Garden* (London, 1791); Scolar Press rpt with intro. by Desmond King-Hele (Menston, 1973).
- Diderot, Denis, *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat and M. Tourneux (20 vols., Paris, 1875-79).
- Dodsley, Robert (ed.), *A Collection of Poems, by Several Hands* (London, 1748).
- Drake, Nathan, *Literary Hours*, 2nd edn (2 vols., Sudbury, 1800).
- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 6th edn, 3 vols., Paris, 1755).
- [Duff, William], *Critical Observations on the Writings of the Most Celebrated Writers and Geniuses in Original Poetry* (London, 1770).
- An Essay on Original Genius In Philosophy and the Fine Arts, Particularly in Poetry* (1767), ed. J. L. Mahoney (Gainesville, 1964).
- Enfield, William ('The Enquirer'), *Monthly Magazine* 2 (July, 1796).
- Ferguson, Adam, *Essay on the History of Civil Society* (Edinburgh, 1767).
- Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774); ed. W. J. Hipple (1963); ed. Bernhard Fabian (Munich, 1966).
- An Essay on Taste* (Edinburgh, 1759; 2nd edn, 1780).
- Goethe, J. W. von, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, ed. Ernst Beutler (24 vols., Zurich, 1948-60).
- The Sorrows of Young Werther and Selected Writings*, trans. Catherine Hunter (New York, 1962).
- Gray, Thomas, *The Complete Poems of Thomas Gray; English, Latin, and Greek*, ed. H. W. Starr and J. R. Hendrickson (Oxford, 1966).
- Correspondence of Thomas Gray*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley (3 vols., Oxford, 1971).
- Hamann, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler (6 vols., Vienna, 1949-57).
- Hammond, James, *Love Elegies* (London, 1743).
- H[arris], J[ames], *Hermes; or, a Philosophical Inquiry Concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).
- Three Treatises: The First Concerning Art; the Second Concerning Music, Painting and Poetry; the Third Concerning Happiness* (London, 1744; rev. 1765).
- Upon the Rise and Progress of Criticism* (London[?], 1752).
- Hartley, David, *Observations on Man* (2 vols., London, 1749).
- Helvétius, Claude Adrien, *De L'Esprit* (Paris, 1758).
- De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties*, anon. English trans. (1759).
- Herder, J. G. von, *Essay on the Origin of Language* (with Rousseau's *Essay on the Origin of Language*), trans. John H. Moran and Alexander Gode (New York, 1966).
- Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913).
- Hume, David, *Philosophical Works* (4 vols., Edinburgh, 1854).
- Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge (London, 1896; rpt 1928).
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (Dublin, 1762).
- The Works of Richard Hurd*, D.D. (8 vols., London, 1811).

- Hurdia, James, *Lectures Shewing the Several Sources of That Pleasure Which the Human Mind Receives from Poetry* (Bishopstone, Sussex, 1797).
- Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755).  
*Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).  
*The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (16 vols., New Haven, 1958- ).
- Jones, Sir William, *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatic Languages; to Which Are Added Two Essays: I, On the Poetry of the Eastern Nations; II, On the Arts Commonly Called Imitative* (Oxford, 1772).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
- Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902- ).  
*Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis, 1987).
- Lessing, G. W., *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Niddich (Oxford, 1975).
- Lowth, Robert, *De Sacra Poesi Hebraeorum praelectiones* (Oxford, 1753), trans. as *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1787).
- Maass, Johann G. E., *Versuch über die Einbildungskraft* (Halle and Leipzig, 1792, enl. 1797).
- Macpherson, James, *The Poems of Ossian ... Containing Dr. Blair's Three Celebrated Critical Dissertations* (2 vols., London, 1806).
- Meiners, Christoph, *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften* (Lemgo, 1787).
- Meister, Leonhard, *Über Aberglauben, Einbildungskraft, und Schwärmerei* (Berne, 1795).  
*Über die Einbildungskraft in ihrem Einfluß auf Geist und Herz* (Zurich, 1795).  
*Über die Schwärmerei* (2 vols., Berne, 1775-7).  
*Versuch über die Einbildungskraft* (Berne, 1778).
- Mercier, Louis-Sébastien, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (Paris, 1773).
- Moir, John, *Gleanings; or, Fugitive Pieces* (2 vols., London, 1785).
- Muratori, L. A., *Della forza della Fantasia Umana* (Venice, 1740).
- Ogilvie, John, *Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (2 vols., London, 1774).
- Percy, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry* (3 vols., London, 1765).
- Platner, Ernst, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (Leipzig, 1772, enl. 1790).
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful* (2 vols., London, 1794-8).
- Priestley, Joseph, *Course of Lectures on Oratory and Criticism* (Warrington, 1762).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark (New Haven, 1975).
- Rivarol, Antoine de, *Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1808).



- Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. and trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).
- Werke: Nationalausgabe*, ed. Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal and Benno von Wiese (42 vols., Weimar, 1962-91).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711); ed. J. M. Robertson (2 vols., 1900).
- Soliloquy; or, Advice to an Author* (London, 1710).
- Sharpe, William, *Dissertation upon Genius* (London, 1755); rpt with intro. by William Bruce Johnson (Delmar NY, 1973).
- Shenstone, William, *Poetical Works*, ed. George Gilfillan (New York, 1854; rpt 1968).
- Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Marina Williamson and Marcus Walsh (4 vols., Oxford, 1980-7).
- Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford, 1976; rpt with corrections, 1979).
- Spence, Joseph, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn (Oxford, 1966).
- Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (4 vols., Leipzig, 1771-4).
- Tetens, Johann Nicolaus, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (2 vols., Leipzig, 1776-7).
- Thomson, James, *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson (Oxford, 1908; rpt 1965).
- Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (London, 1742, English trans. of Latin text, 1711-19).
- Tucker, Abraham, *The Light of Nature Pursued* (7 vols., 1768-77; 2nd edn, rev. and corrected, London, 1805).
- Twining, Thomas, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated with Notes and Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation* (2 vols., 1789, 1812).
- Vico, G., *The New Science of Giambattista Vico*, unabridged trans. of the 3rd edn (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Frisch (Ithaca, 1968).
- Opere*, ed. Fausto Nicolini (Milan, 1953).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland (52 vols., Paris, 1877-83).
- Warburton, William, *The Divine Legation of Moses* (London, 1737-8).
- Warton, Joseph, *The Enthusiast; or Lover of Nature* (London, 1744).
- An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756, 1782).
- Odes on Several Subjects* (London, 1746).
- ed., *The Works of Virgil* (4 vols., London, 1778).
- Warton, Thomas, *History of English Poetry* (4 vols., London, 1774-81).
- The Pleasures of Melancholy* (London, 1747).
- Webb, Daniel, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (London, 1769).
- Remarks on the Beauties of Poetry* (London, 1762).
- Wordsworth, William, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (New York and Cambridge, 1963).
- Prose Works*, ed. W. J. B. Owen and J. W. Smyser (3 vols., Oxford, 1974).

Young, Edward, *Complete Works* (2 vols., London, 1854).

*Conjectures on Original Composition* (London, 1759), ed. E. J. Morley (Manchester, 1918).

## Secondary sources

Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1882).

*The Study of Language in England 1780-1860* (Princeton, 1967).

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Arthos, John, *The Language of Natural Description in Eighteenth-Century Poetry* (Ann Arbor, 1949).

Barrell, John, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey* (New York, 1983).

and Harriet Guest, 'On the use of contradiction: economics and morality in the eighteenth-century long poem', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987).

Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).

'The sympathetic imagination in eighteenth-century English criticism', *ELH*, 12 (1945), 144-64.

Beddow, Michael, 'Goethe on genius', in *Genius: The History of an Idea*, ed. Penelope Murray (Oxford, 1989), pp. 98-112.

Berlin, Isaiah, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (New York, 1976).

Blackall, Eric A., *The Emergence of German as a Literary Language, 1700-1775* (Cambridge, 1959).

Bronson, Bertrand, 'The pre-Romantic or post-Augustan mode', *ELH*, 20 (1953); rpt in *Facets of the Enlightenment* (Berkeley, 1968), pp. 159-72.

Brown, Marshall, 'The urbane sublime', *ELH*, 45 (1978), 236-54.

Butt, John, *English Literature in the Mid-Eighteenth Century*, ed. and completed Geoffrey Carnall (Oxford, 1979).

Chalker, John, *The English Georgic: A Study in the Development of a Form* (London, 1969).

Clark, Robert T., 'Herder, Cesarotti and Vico', *Studies in Philology*, 44 (1947), 645-71.

Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640-1785* (Baltimore, 1977).

Cohen, Ralph, 'On the interrelations of eighteenth-century literary forms', *New Approaches to the Eighteenth Century*, ed. Philip Harth (New York, 1974), pp. 33-78.

Davie, Donald (ed.), *The Late Augustans: Longer Poems of the Later Eighteenth Century* (London, 1958; rpt 1965).

*Purity of Diction in English Verse* (London, 1955).

Derrida, Jacques, *The Archaeology of the Frivolous: Reading Condillac*, trans. John P. Leavey, Jr (Lincoln NB, 1980).

- Dieckmann, Herbert, 'Diderot's conception of genius', *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 151-82.
- Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA, 1981).
- Feingold, Richard, *Nature and Society: Later Eighteenth-Century Uses of the Pastoral and Georgic* (Hassocks, Sussex, 1978).
- Findlay, L. M., 'The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period', *Studies in Romanticism*, 28 (1989), 531-57.
- Frieden, Ken, *Genius and Monologue* (Ithaca, 1985).
- Greene, D. J., 'Logical structure in eighteenth-century poetry', *Philological Quarterly*, 31 (1952), 315-36.
- Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge MA, 1979).
- Hartman, Geoffrey, 'Christopher Smart's "Magnificat": toward a theory of representation', *ELH*, 45 (1974); rpt in *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago, 1985).
- Hughes, Peter, 'Restructuring literary history: the eighteenth century', *New Literary History*, 8 (1977), 257-77.
- Hunter, J. Paul, 'Peace' and the Augustans: some implications of didactic method and literary form', in *Studies in Change and Revolution*, ed. Paul Korshin (London, 1972).
- Johnston, Arthur, 'Poetry and criticism after 1740', in Roger Lonsdale (ed.), *History of Literature in the English Language: Dryden to Johnson* (London, 1971), pp. 257-98.
- Land, Stephen, *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).
- Landry, Donna, 'The resignation of Mary Collier: Some problems in feminist literary history', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987), pp. 90-120.
- Lange, Victor, *The Classical Age of German Literature, 1740-1815* (London, 1982).
- Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
- Lockwood, Thomas, 'On the relationship of satire and poetry after Pope', *Studies in English Literature*, 14 (1974), 387-402.
- Mann, Elizabeth L., 'The problem of originality in English literary criticism, 1750-1800', *Philological Quarterly*, 18 (1939), 97-118.
- McLean, Norman, 'From action to image: theories of the lyric in the eighteenth century', in R. S. Crane et al. (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952).
- Menhennet, Alan, *Order and Freedom: German Literature and Society, 1720-1805* (London, 1973).
- Miles, Josephine, *The Primary Language of Poetry in the 1740s and 1840s* (Berkeley, 1950).
- Monk, Samuel, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (Ann Arbor, 1935; rpt with a new Preface, 1960).
- Natali, Giulio, *Storia Letteraria D'Italia* (2 vols., Milan, 1929).

- Nicolson, Marjorie Hope, *Newton Demands the Muse: Newton's 'Opticks' and the Eighteenth Century Poets* (Princeton, 1946).
- Nisbet, H. B., *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge, 1970).
- (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe* (Cambridge, 1985).
- Novak, Maximillian, *Eighteenth Century English Literature* (New York, 1983).
- Pascal, Roy, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Pittock, Joan, *The Ascendancy of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).
- Price, Martin, 'The sublime poem: pictures and powers', *Yale Review*, 58 (1968-69), 194-213.
- To the Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake* (New York, 1964).
- Rawson, Claude, *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper* (London, 1985).
- Schaffer, Simon, 'Genius in Romantic natural philosophy', in Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (eds.), *Romanticism and Science* (Cambridge, 1990).
- Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
- Sitter, John, *Literary Loneliness* (Ithaca, 1982).
- 'Mother, memory, muse and poetry after Pope', *ELH*, 44 (1977), 12-36.
- Spacks, Patricia M., *The Poetry of Vision* (Cambridge MA, 1967).
- Tillotson, Geoffrey, *Augustan Poetic Diction* (London, 1961; rpt 1964).
- Tuveson, Ernest L., *The Imagination as a Means of Grace* (Berkeley and Los Angeles, 1960).
- Warnock, Mary, *Imagination* (Berkeley, 1976).
- Wasserman, Earl, 'Collins's "Ode on the Poetical Character"', *ELH*, 34 (1967), 92-118.
- Wellbery, David E., *Lessing's 'Laocoon': Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism. Vol. I: The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955; paperback edn, Cambridge, 1981).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957; paperback edn, 1967).
- Yolton, John, *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956).

### Drama, 1660-1740

#### Primary sources and texts

- d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du théâtre* (1663), ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).
- The Whole Art of the Stage* (London, 1684; rpt New York, 1968).
- Boileau-Despréaux, Nicholas, *Oeuvres*, ed. Antoine Adam (Paris, 1966).

- Collier, Jeremy, *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* (1730; rpt Hildesheim, 1969).
- Congreve, William, *Letters & Documents*, ed. John C. Hodges (New York, 1964).
- Dennis, John, *Critical Works* (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Dryden, John, *The Works of John Dryden*, ed. Edward Niles Hooker, Thomas Swedenberg, Maximillian E. Novak et al. (Berkeley, 1955-) vol. X.
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry and Painting*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
- Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., Paris, 1740).
- Farquhar, George, *Works*, ed. George Stonehill (2 vols., London, 1930).
- The Whole Art of the State* (1684) (New York, 1968).
- Hughes, John ['Essay on Othello'], *The Guardian*, No. 37, ed. John Calhoun Stephens (Lexington KY, 1982).
- Le Bossu, René, *Traité du poème épique* (1714), intro. Volker Kapp (Hamburg, 1981).
- Pope, Alexander, 'Preface to Shakespeare', *The Prose Works of Alexander Pope*, ed. Rosemary Cowler (Hampden CN, 1986).
- Rapin, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (2 parts, Paris, 1674).
- Saint-Evremond, Charles de, *Oeuvres en prose* (2 vols., Paris, 1965).
- The Works of Monsieur de St Evremond* (London, 1728).
- Seades, Colbert (ed.), *Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid* (Minneapolis, 1916).
- Shadwell, Thomas, *Works*, ed. Montague Summers (5 vols., London, 1927).
- Sorbière, Samuel, *A Voyage to England* (London, 1709).
- Sprat, Thomas, 'Observations on Mons. de Sorbière's Voyage into England', in *A Voyage to England*, by Samuel Sorbière (London, 1709).
- Steele, Richard, *Plays*, ed. Shirley Kenny (Oxford, 1971).

### Secondary sources

- Barish, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley, 1981).
- Batiffol, Louis, *Richelieu et Corneille* (Paris, 1936).
- Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven, 1981).
- Davis, James Herbert, *Tragic Theory and the Eighteenth-Century Critics*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures No. 68 (Chapel Hill, 1967).
- Gasté, Armand, *La Querelle du Cid* (Paris, 1898).
- Hobson, Marion, *The Object of Arts: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).
- Hughes, Derek, *Dryden's Heroic Plays* (London, 1981).
- Hume, Robert D., *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford, 1976).
- Loftis, John, *The Spanish Plays of Restoration England* (New Haven, 1973).
- Maurocordato, Alexandre, *La Critique Classique en Angleterre* (Paris, 1964).
- Novak, Maximillian E., *William Congreve* (New York, 1971).

- Picart, Raymond, *La Carrière de Jean Racine* (Paris, 1961).  
 Reiss, Timothy, *Tragedy and Truth* (New Haven, 1980).  
 Scherer, Jacques, *La Dramaturgie Classique en France* (Paris, 1964).

## Drama, after 1740

### Primary sources and texts

- Adams, Henry Hitch, and Baxter Hathaway (eds.), *Dramatic Essays of the Neoclassic Age* (1947; rpt. New York and London, 1965).  
 d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du Théâtre*, ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).  
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, *Oeuvres*, ed. Pierre Larthomas (Paris, 1988).  
 Chapman, Gerald Webster (ed.), *Literary Criticism in England, 1660-1800* (New York, 1966).  
 Corneille, Pierre, *Théâtre complet*, ed. Maurice Rat (3 vols., Paris, n.d.).  
*Trois Discours sur le Poème Dramatique*, ed. Louis Forestier (Paris, 1963).  
 Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris, 1959).  
 Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1740).  
 Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).  
 Fontenelle, Bernard de Bovier de, *Oeuvres* (11 vols., Amsterdam, 1764).  
 Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, ed. Horst Steinmetz (Stuttgart, 1972).  
 Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo, Yale Edition, VII-VIII (New Haven and London, 1968).  
 Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924).  
 Lessing, Gotthold Ephraim, Moses Mendelssohn and Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, ed. Jochen Schulte-Sasse (Munich, 1972).  
 Lillo, George, *The London Merchant*, ed. William H. McBurney (Lincoln, 1965).  
 Loewenthal, Erich, and Lambert Schneider (eds.), *Sturm und Drang: Kritische Schriften* (Heidelberg, 1963).  
 Meier, Georg Friedrich, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (Halle, 1747-8).  
 Mercier, Louis Sébastien, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur L'Art Dramatique* (Amsterdam, 1773; rpt. Hildesheim and New York, 1973).  
 Pascal, Roy, *Shakespeare in Germany, 1740-1815* (Cambridge, 1937; rpt. New York, 1971).  
 Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, ed. Michel Launay (Paris, 1967).  
 Vial, Francisque, and Louis Denise (eds.), *Idées et Doctrines Littéraires du XVIII<sup>e</sup> Siècle* (Paris, n.d.).  
 Vickers, Brian (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage*, IV-VI (London, Henley and Boston, 1976-81).

Voltaire, *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland, V, *Théâtre*, IV (1877; rpt Nendeln, Liechtenstein, 1967).

### Secondary sources

- Bate, Jonathan, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830* (Oxford, 1989).
- Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism* (Lincoln and London, 1988), pp. 13-98.
- Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility: A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy 1696-1780* (Boston and London, 1915).
- Bevis, Richard, *The Laughing Tradition: Stage Comedy in Garrick's Day* (London, 1980).
- Borchmeyer, Dieter, *Tragödie und Öffentlichkeit: Schillers Dramaturgie* (Munich, 1973).
- Brody, Jules, 'Esthétique et Société chez Molière', in Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et Société*, vol. 1 (Paris, 1968), pp. 307-26.
- Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven, 1981).
- Ermann, Kurt, *Goethes Shakespeare-Bild* (Tübingen, 1983).
- Guthke, Karl S., 'Lessing, Shakespeare und die deutsche Verspätung', in *Nation und Gelehrtenrepublik: Lessing im europäischen Zusammenhang*, Sonderband zum Lessing Yearbook, ed. Wilfried Barner and Albert M. Reh (Detroit and Munich, 1984).
- McInnes, Edward, 'Ein ungeheures Theater': *The Drama of the Sturm und Drang* (Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1987).
- Martino, Alberto, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Die Dramaturgie der Aufklärung* (Tübingen, 1972).
- Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton, 1983).
- Parker, G. F., *Johnson's Shakespeare* (Oxford, 1989).
- Robertson, J. G., *Lessing's Dramatic Theory* (Cambridge, 1939).
- Schings, Hans-Jürgen, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Munich, 1980).
- Sherbo, Arthur, *English Sentimental Drama* (East Lansing MI, 1957).
- Smith, David Nichol, *Shakespeare in the Eighteenth Century* (Oxford, 1928).
- Szondi, Peter, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1973).
- Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (London, 1990).
- van Tieghem, Paul, *Le Prérromantisme: Etudes d'Histoire Européenne. III. La Découverte de Shakespeare sur le Continent* (Paris, 1947).
- Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage. Vol. 1, 1586-1914* (Cambridge, 1990).
- Wolffheim, Hans, *Die Entdeckung Shakespeares* (Hamburg, 1959).

## Prose fiction: France

## Primary sources and texts

- Argens, Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d', 'Discours sur les nouvelles', in *Lectures amusantes ou les délasséments de l'esprit avec un discours sur les nouvelles* (2 vols., La Haye, 1739), I, pp. 9-69.
- Arnaud, François-Marie Baculard d', *Nouvelles historiques* (Paris, 1774).
- Aubert de La Chesnaye Des Bois, François Alexandre, *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (Paris, 1743).
- Bougeant, Guillaume-Hyacinthe, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), in Charles G. T. Garnier (ed.), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam and Paris, 1788), XXVI, pp. 1-156.
- Charnes, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIe siècle de l'Université François Rabelais de Tours, François Weil, Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, Jean Lafond and Gérard Maillat (1679; Tours, 1973).
- Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.
- Diderot, Denis, 'Les Deux Amis de Bourbonne', ed. Henri Benac in *Oeuvres romanesques* (Paris, 1962), pp. 780-92.
- 'Éloge de Richardson', ed. Paul Vernière, in *Oeuvres esthétiques* (Paris, 1959), pp. 29-48.
- Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683); ed. (with original pagination) Klaus Friedrich, in 'Eine Theorie des "Roman nouveau"', *Romanistisches Jahrbuch* 14 (1963), 105-32.
- Faydit, l'abbé, *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du Roman intitulé, Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrième Livre de l'Odyssée d'Homere* (A Eleuterople: chez Pierre Philaethe, 1700).
- Huet, Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, ed. Fabienne Gégou (Paris, 1971).
- Jaquin, Armand-Pierre, *Entretiens sur les romans* (1755; rpt Geneva, 1970).
- Lenglet-Du Fresnoy, Nicolas, *De l'usage des romans* (Amsterdam, 1734).
- Marmontel, Jean-François, *Essai sur les romans, considérés du côté moral* (1787), in *Oeuvres complètes* (1819; rpt. Geneva, 1968), III, pp. 558-96.
- Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Guyon, Jacques Scherer and Charly Guyot, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1964), II.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de, *Idée sur les romans* (1800), ed. Jean Glastier (Bordeaux, 1970).
- Segrais, Regnault de, *Les Nouvelles Françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* (1656; 2 vols., La Haye, 1741).
- Staël-Holstein, Anne-Louise Germaine Necker, Baronne de, *Essai sur les fictions* (1795) in *Oeuvres complètes* (Paris, 1844), I, pp. 62-72.
- Valincour, Jean Baptiste Henri du Trousset de, *Lettres à Madame la Marquise* \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIIe



siècle de l'Université François Rabelais de Tours, Jacques Chupeau, Pierre Aquilon, Jean Lafond, François Weil, Gérard Maillat and Augustin Redondo (1678; rpt Tours, 1972).

### Secondary sources

- Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, 1982).
- Alvarez Barrientos, Joaquín, 'Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España', *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), 5-23.
- Barthes, Roland, *SSZ* (Paris, 1970).
- Bertana, Emilio, 'Pro e contro i romanzi nel Settecento', *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 37 (1901), 339-52.
- Brown, Reginald Francis, *La novela española (1700-1850)* (Madrid, 1953).
- Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.
- Cox, R. Merritt, *Eighteenth-Century Spanish Literature* (Boston, 1979).
- DeJean, Joan, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France* (New York, 1991).
- Deloffre, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique* (Paris, 1967).
- Démoris, René, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières* (Paris, 1975).
- DiPiero, Thomas, *Dangerous Truths and Criminal Passions: The Evolution of the French Novel, 1569-1791* (Stanford, 1992).
- Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVIII* (Madrid, 1987).
- Genette, Gérard, *Figures II* (Paris, 1969).
- Gevrey, Françoise, *L'illusion et ses procédés: De 'La Princesse de Clèves' aux 'Illustres Françaises'* (Paris, 1988).
- Godenne, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* (1970; 2nd edn, Geneva, 1977).
- Hainsworth, G., *Les 'Novelas exemplares' de Cervantès en France au XVIIe siècle: Contribution à l'étude de la nouvelle en France* (Paris 1933).
- Hobson, Marian, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).
- Laugaa, Maurice, *Lectures de Madame de Lafayette*, Collection U2 (Paris, 1971).
- May, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle* (New Haven and Paris, 1963).
- Myline, Vivienne G., *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion* (1965; 2nd edn, Cambridge, 1981).
- Pizzorusso, Arnaldo, *La Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)* (Rome, 1962).
- Ratner, Moses, *Theory and Criticism of the Novel in France from 'L'Astrée' to 1750* (New York, 1938).
- Robert, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle* (Nancy, 1982).
- Showalter, English, Jr, *The Evolution of the French Novel, 1641-1782* (Princeton, 1972).

- Spera, Lucinda, 'Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. D. Huet', *Rassegna della Letteratura Italiana*, 90 (1986), 93-103.
- Stewart, Philip, *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750* (New Haven, 1969).
- Tieje, Arthur Jerrold, *The Theory of Characterization in Prose Fiction prior to 1740* (Minneapolis, 1916).
- Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire* (Paris, 1979).
- Weil, Françoise, *L'Interdiction du roman et la librairie* (Paris, 1986).
- Williams, Charles G. S., *Valincour: The Limits of 'honnêteté'* (Washington, 1991).

### Prose fiction: Great Britain

#### Primary sources and texts

- Behn, Aphra, *Love-Letters Between a Noble-Man and His Sister* (London, 1684-7), ed. Janet Todd (Columbus OH, 1993).
- Oroonoko (London, 1688), ed. Philip Henderson, in *Shorter Novels: Seventeenth Century* (London, 1962).
- Bunyan, John, *The Pilgrim's Progress from This World, to That which is to come* (London, 1678, 1682), ed. N. H. Keeble (Oxford, 1984).
- Defoe, Daniel, *The Family Instructor* (London, 1715).
- The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, ed. J. Donald Crowley (Oxford, 1981).
- Serious Reflections During the Life And Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (London, 1720).
- Fielding, Henry, *The Criticism of Henry Fielding*, ed. Ioan Williams (New York, 1970).
- The History of the Adventures of Joseph Andrews* (London, 1742), ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1967).
- The History of Tom Jones, A Foundling* (London, 1749), ed. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (2 vols., Oxford, 1974).
- The Journal of a Voyage to Lisbon* (London, 1755), ed. Harold E. Pagliaro (New York, 1963).
- The Life of Mr Jonathan Wild the Great*, published as *Miscellanies*, Vol. III (London, 1743), ed. A. R. Humphreys and Douglas Brooks (London, 1973).
- Godwin, William, *Enquiry concerning Political Justice* (London, 1793).
- Fleetwood* (London, 1805), Bentley's Standard Novels, No. 22 (London, 1832).
- 'Of History and Romance' (composed 1797), in M. Hindle (ed.), *Things As They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (Harmondsworth, 1988), pp. 359-73.
- Haywood, Eliza, *The Female Spectator* (1744-6).
- Howes, Alan B. (ed.), *Sterne: The Critical Heritage* (London, 1974).
- Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).
- McKillop, Alan D. (ed.), *Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa, and Pamela* (1754), Augustan Reprint Society, No. 21, ser. 4, No. 3 (Los Angeles, 1950).

- Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).
- Pope, Alexander, *Peri Bathous: or, of the Art of Sinking in Poetry* (London, 1728).
- Rawson, Claude (ed.), *Henry Fielding: A Critical Anthology* (Harmondsworth, 1973).
- Reeve, Clara, *The Progress of Romance* (London, 1785).
- Richardson, Samuel, *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (London, 1747-8), ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1983).
- Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript*, ed. R. F. Brissenden, Augustan Reprint Society, No. 103 (Los Angeles, 1964).
- The Correspondence of Samuel Richardson*, ed. Anna Laetitia Barbauld, (6 vols., London, 1804).
- Pamela: or, Virtue Rewarded* (London, 1740), ed. T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel (Boston, 1971).
- The Richardson-Stinstra Correspondence*, ed. William C. Slattery (Carbondale IL, 1969).
- Selected Letters of Samuel Richardson*, ed. John Carroll (Oxford, 1964).
- Sir Charles Grandison* (London, 1753-4), ed. Jocelyn Harris (London, 1972).
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67), ed. Melvyn and Joan New (3 vols., Gainesville, 1978-84).
- Williams, Ioan (ed.), *Novel and Romance 1700-1800: A Documentary Record* (New York, 1970).

### Secondary sources

- Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford, 1987).
- Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination* (trans. Austin, 1981).
- Bartolomeo, Joseph F., *A New Species of Criticism: Eighteenth-Century Discourse on the Novel* (Newark DE, 1994).
- Bell, Michael D., *The Development of American Romance* (Chicago, 1980).
- Belsey, Catherine, *Critical Practice* (London, 1980).
- Bender, John, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England* (Chicago, 1987).
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, 1978).
- Coward, Rosalind, and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London, 1977).
- Davidson, Cathy N., *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* (Oxford, 1986).
- Davis, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York, 1983).
- Day, Robert Adams, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor, 1966).
- Gilmore, Michael T., 'The literature of the revolutionary and early national periods', in Sacvan Bercovitch (ed.), *The Cambridge History of American Literature* (Cambridge, 1994), I, pp. 539-693.

- Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (New York, 1990).
- Kahler, Erich, *The Inward Turn of Narrative* (1970; trans. Princeton, 1973).
- Kay, Carol, *Political Constructions: Defoe, Richardson, and Sterne in Relation to Hobbes, Hume, and Burke* (Cornell, 1988).
- Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel 1780-1805* (Oxford, 1976).
- Lukács, Georg, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge MA, 1971).
- McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* (Baltimore, 1987).
- McKillop, Alan D., *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence KN, 1956).
- Martin, Terence, *The Instructed Vision: Scottish Common Sense Philosophy and the Origins of American Fiction* (Bloomington, 1961).
- Mullan, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).
- Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form* (Oxford, 1987).
- Orians, G. Harrison, 'Censure of fiction in American romances and magazines, 1789-1810', *Publications of the Modern Language Association of America*, 52 (1937), 195-214.
- Ortega y Gasset, José, *Meditations on Quixote* (trans. New York, 1961).
- Patey, Douglas L., *Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- Perosa, Sergio, *American Theories of the Novel: 1793-1903* (New York, 1985).
- Ruland, Richard (ed.), *The Native Muse: Theories of American Literature from Bradford to Whitman* (New York, 1976).
- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist from Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, 1986).
- Starr, G. A., *Defoe and Casuistry* (Princeton, 1971).
- Taylor, John T., *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York, 1943).
- Tompkins, J. M. S., *The Popular Novel in England 1770-1800* (1932; rpt Lincoln, 1961).
- Uphaus, Robert W. (ed.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century* (East Lansing, 1988).
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London, 1957).

## Prose fiction: Germany and the Netherlands

### Primary sources and texts, German

Note: for authors and critics mentioned in the text but not here listed separately, consult the anthology entered below under Lämmert.

- Birken, Sigmund von, *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (Nürnberg, 1679).
- Blanckenburg, Friedrich von, *Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*, ed. Eberhard Lämmert (Stuttgart, 1965).

- Bodmer, Johann Jacob, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter* (Orell/Leipzig, 1741).
- Breitinger, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740*, ed. W. Bender, Bd. 1 (Stuttgart, 1966).
- Engel, Johann Jakob, *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774*, ed. E. T. Voss (Stuttgart, 1964).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), in *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948-64), vol. VII.
- [Goethe, Johann Wolfgang], see [Schiller, Friedrich, *Briefwechsel*].
- [Goethe, Johann Wolfgang], *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes 'Götz' und 'Werther'*, ed. H. Blumenthal (Berlin, 1935).
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, facs. of the 4th edn, 1751 (Darmstadt, 1962).
- Heidegger, Gotthard, *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den so benannten Romans. Faksimileausgabe nach dem Originaldruck von 1698*, ed. W. E. Schäfer (Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1969).
- Hermes, Johann Timotheus, *Sophiens Reise von Memmel nach Sachsen* (1770), ed. F. Brüggemann (Leipzig, 1941).
- Huet, Pierre Daniel (trans. Eberhard Guerner Happel), *Traité de l'Origine des Romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happschen Uebersetzung von 1682*, ed. Hans Hinterhäuser (Stuttgart, 1966).
- Kimpel, Dieter, and Conrad Wiedemann (eds.), *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band I: Barock und Aufklärung* (Tübingen, 1970).
- Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band II: Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik* (Tübingen, 1970).
- Lämmert, Eberhard, et al. (eds.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880* (Köln/Berlin, 1971).
- [Neumeister, Erdmann], *Raisonnement über die Romane* (n.p., 1708).
- [Schiller, Friedrich], *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. H. G. Graf and A. Leitzmann (Leipzig, 1912).
- Weber, Ernst (ed.), *Texte zur Romantheorie, I (1626-1731)* (Munich, 1973).
- Texte zur Romantheorie, II (1732-1780)* (Munich, 1981).
- Wezel, Johann Carl, *Herrmann und Ulrike* (1780), ed. C. G. von Maassen (Munich, 1919).
- Wieland, Christoph Martin, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), in *Wielands Werke*, ed. G. Hempel (Berlin, 1867-79).
- Geschichte des Agathon* (1767), ed. K. Schaefer (Berlin, 1961).

### Secondary sources, German

- Ansorge, Hans Jürgen, *Art und Funktion der Vorrede im Roman 1750-1900* (Würzburg, 1969).
- Bing, S., *Die Nachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehungen zu der Dichtungstheorie der Zeit* (Würzburg, 1934).

- Clarke, C., *Fielding und der deutschen Sturm und Drang* (Freiburg, 1897).
- Ehrenzeller, H., *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul* (Bern, 1955).
- Haas, R., *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahre: zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert* (Bern, 1975).
- Jäger, Georg, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und 19. Jahrhundert* (Stuttgart, 1969).
- Kimpel, Dieter, *Der Roman der Aufklärung* (Stuttgart, 1967).
- Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend: die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968), part V, ch. 7, 'Der Roman', pp. 492-520.
- Mattheck, Gerd, *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorläufer* (Tübingen, 1956).
- Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1962).
- Montandon, Alain, *La Réception de Sterne en Allemagne* (Clermont-Ferrand, 1985).
- Preisendanz, Wolfgang, 'Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)', in H. R. Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen Juni 1963, Vorlagen und Verhandlungen* (Munich, 1964), pp. 72-95, 196-203.
- Sang, J., *Friedrich von Blanckenburg und seine Theorie des Romans* (Munich, 1967).
- Scherpe, Klaus, *Gattungs poetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder* (Stuttgart, 1968).
- Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe. Zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert* (Jena, 1875).
- Vaget, H. Rudolf, 'Johann Heinrich Merck über den Roman', *Publications of the Modern Language Association of America*, 83 (1968), 347-56.
- Vosskamp, Wilhelm, *Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg* (Stuttgart, 1973).
- Wahrenburg, Fritz, *Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm: Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1976).
- Weber, Ernst, *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts: zu Theorie und Praxis von 'Roman', 'Historie' und pragmatischem Roman* (Stuttgart, Berlin, Mainz, 1974).
- Winter, Hans-Gerhard, *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung, mit einer Analyse von J. J. Engels Gesprächstheorie* (Darmstadt, 1974).
- Wölfel, Kurt, 'Friedrich Schlegels Theorie des Romans', in Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland* (Frankfurt am Main/Bonn, 1968), pp. 29-60.
- Wolff, Max Ludwig, *Geschichte der Romantheorie, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse* (Nürnberg, 1915).

## Primary sources and texts, Dutch

Note: for authors and works not fully cited in the text or notes and omitted below consult the 'Bronnenlijst' in Pol, vol. I, pp. 209-24 and Buisman, *Prozaschrijvers*.

Boekzaal, see [Fielding, H.].

[Defoe, Daniel], *Het Leven en de Wonderbaare Gevallen van Robinson Crusoe* (Amsterdam, 1721).

Dielen, A. J. W. van, *De Onderzoeker*, no. 154 (7 Oct. 1777), 393-400.

Engelen, Cornelis van, *Bloemlezing uit het Werk*, ed. N. C. H. Wijngaards (Zutphen, n.d.).

Feith, Rijnvis, *Het Ideaal in de Kunst*, ed. P. J. Buynsters (The Hague, 1979).

*Julia* (1783) and *Ferdinand en Constantia* (1785), reprinted by Het Spectrum (Utrecht, 1981).

[Fielding, H.], Anonymous review of *Historie van den Vondeling Tomas Jones, De Boekzaal der Geleerde Wereld*, 73 (Sept. 1751), 284-302.

Kloek, J. J., *Over Werther Geschreven...: Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775-1800* (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 2: *Bronnen, Literatuurlijst en Register*.

Nieuwland, Petrus, 'Over gevoeligheid van hart', *Nieuw Algemeen Magazyn*, 2 (1794), ii, 519-52.

*Onderzoeker*, see Dielen, A. J. W. van.

Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. II: *Teksten*.

[Richardson, Samuel], Anon, *De Anti-Pamela of de Valsche Eenvoudigheid, Ontdekt in de Gevallen van Syrena Tricksy...* (Amsterdam, 1743).

*Pamela Bespiegeld, of... Pamela, of de Beloonde Deugd... Zedelyk Beschouwd* (Amsterdam, 1741).

Slattery, W. C. (ed.), *The Richardson-Stinstra Correspondence and Stinstra's Prefaces to Clarissa*, ed. W. C. Slattery (London/Amsterdam, 1969).

Smeeks, H., *Beschryvinge van het Magtig Koningryk Krinke Kesmes* (1708), ed. P. J. Buijnsters (Zutphen, n.d.).

Wolff-Bekker, E., *De Gevaaren van de Laster; in eene Briefwisseling tusschen Miss Fanny Springler en haare Vrienden* (The Hague, 1791).

Wolff-Bekker, E., and Deken, A., *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut; of de Gevolgen van de Opvoeding* (6 vols., The Hague, 1793-6).

*Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782), ed. P. J. Buijnsters (2 vols., The Hague, 1980).

*Historie van Willem Leevend* (8 vols., The Hague, 1784-5).

## Secondary sources, Dutch

Berg, W. van den, *De Ontwikkeling van de Term 'Romantisch' en zijn Varianten in Nederland tot 1840* (Assen, 1973).

- 'Sara Burgerhart en haar derde stem', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 51/52 (Sept. 1981), 151-207.
- Boheemen-Saaf, C. van, 'Fielding and Richardson in Holland: 1740-1800', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 14 (1984), 293-307.
- 'The reception of English literature in Dutch magazines, 1735-85', in J. A. van Dorsten (ed.), *The Role of Periodicals in the 18th Century* (Leiden, 1984).
- Buijsters, P. J., 'Kort geding om Sara Burgerhart', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 14 (1982), 163-78.
- 'Sara Burgerhart en de ontwikkeling van de Nederlandse roman in de 18e eeuw', in Buijsters, *Nederlandse Literatuur van de 18e Eeuw* (Utrecht, 1984), pp. 199-222.
- Buisman, M., *Populaire Prozaschrijvers van 1600 tot 1815... Alphabetische Naamlijst* (Amsterdam, n.d.).
- Buisman-De Savornin Lohman, F. L. W. M., *Laurence Sterne en de Nederlandse Schrijvers van c.1780-c.1840* (Wageningen, 1939).
- Kloek, J. J., 'Lezen als levensbehoefte; roman en romanpubliek in de tweede helft van de 18e eeuw', *Literatuur*, 1 (1984) 136-42.
- 'Metten met twee maten? Johannes Lublink als verdediger van Werther en van Grandison', *De Nieuwe Taalgids*, 80 (1987), 335-49.
- Over Werther Geschreven...: Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775-1800* (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 1: *Het Onderzoek*.
- Mattheij, Th. M. M., et al., 'De ontvangst van Richardson in Nederland (1750-1800)', *Spektator*, 8 (1978/9), 142-57.
- 'Richardson in Nederland; een bibliografie', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 40 (Sept. 1978), 19-70.
- Nieuweboer, A., 'De populariteit van het vertaalde verhalend proza in 18e-eeuws Nederland en de rol van de boekhandel bij de praktijk van het vertalen', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 53/4 (1982), 119-41.
- Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. I: *Onderzoek*.
- Russell, J. A., *Romance and Realism, Trends in Belgo-Dutch Prose Literature* (Amsterdam, 1959).
- Slattery, W. C., 'Samuel Richardson and The Netherlands: early reception of his work', *Papers on English Language and Literature*, 1 (1965), 20-30.
- Staverman, W. H., *Robinson Crusoe in Nederland, een Bijdrage tot de Geschiedenis van den Roman in de XVIIIe Eeuw* (Groningen, 1907).
- Toorn, M. C. van den, 'Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie', *De Nieuwe Taalgids*, 57 (1964), 260-71.
- Vliet, P. van der, *Wolff en Deken's Brieven van Abraham Blankaart* (Utrecht, 1982).
- Voogd, P. J. de, 'Henry Fielding's novels in Dutch', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 13 (1983), 179-83.
- 'Pieter Le Clercq's Tom Jones-vertaling', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 43 (June 1979), 3-10.
- Zwaneveld, A. M., 'De Opmerker/Onderzoeker als geestverwant van Rijklof Michael van Goens', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 18 (1986), 51-64.



## Historiography

### Primary sources and texts

- Alembert, Jean Le Rond d', *Réflexions sur l'Histoire*, in *Oeuvres* (Paris, 1805), IV, p. 195.
- Barante, Prosper de, 'De l'Histoire', *Mélanges historiques et littéraires* (Brussels, 1835), II, p. 148.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Amsterdam, 1697).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (London, 1783).
- Clarendon, Edward Hyde, First Earl of, *History of My Own Time* (London, 1759).
- Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Oeuvres* (Paris, 1767).  
*De l'Origine des Fables*, ed. Carré (Paris, 1932).
- Gibbon, Edward, *Essai sur l'Etude de la Littérature*, *Miscellaneous Works* (London, 1814), vol. IV, pp. 1-93.  
*Memoirs of my Life*, ed. Bonnard (London, 1956).  
*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (7 vols., London, 1896-1900).
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan (Berlin, 1877-1913).
- Hume, David, *Letters*, ed. J. Y. T. Greig (2 vols., Oxford, 1932).  
*New Letters of David Hume*, ed. R. Klibansky and E. C. Mossner (Oxford, 1954).
- Lafitau, Jean-François, *Moeurs des Sauvages américains* (Paris, 1724).
- Le Moyne, Pierre, *De l'Histoire* (Paris, 1670).
- Montesquieu, de Secondat, Charles, Baron de la Brède et de, *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade (Paris, 1956-8).
- Robertson, William, *Works* (London, 1827).
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint Denys de, *Oeuvres en Prose*, ed. Ternois (Paris, 1962-6).
- Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, ed. J. M. Lothian (London, 1963).
- Tillemont, S. Lenain de, *Histoire des Empereurs* (Paris, 1697).
- Vico, Giambattista, *Opere*, ed. G. Gentile and F. Nicolini (Bari, 1911-14).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *Correspondance*, ed. Theodore Besterman (Geneva, 1953-65).  
*Oeuvres historiques*, ed. René Pomeau (Paris, 1957).

### Secondary sources

- Baridon, Michel, *Gibbon et le Mythe de Rome* (Paris, 1977), pp. 731-826 (on Gibbon's style).
- Barthes, Roland, 'Le Discours de l'Histoire', *Informations sur les Sciences sociales*, 6, N°4 (1967), 74.
- Becker, Karl L., *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers* (New Haven, 1974).
- Bond, Harold L., *The Literary Art of Edward Gibbon* (Oxford, 1960).

- Braudy, Leo, *Narrative Form in History and Fiction* (Princeton, 1970).
- Brumfitt, J. H., *Voltaire, Historian* (London, 1958).
- Canary, Robert H., and Henry Kozicki (eds.), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding* (Madison WI, 1978).
- Clark, Robert T., *Herder, his Life and Thought* (Berkeley and Los Angeles, 1955).
- Damon, P., ed., *Literary Criticism and Historical Understanding* (New York, 1967).
- Duchet, Michel, 'Discours ethnologique et discours historique: le texte de Lafitau', *Studies on Voltaire and the 18th Century*, 152 (1976), 607-23.
- Furet F., and Mona Ozouf, *Lire et Ecrire, L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* (Paris, 1977).
- Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment* (Baltimore, 1968).
- 'History and literature. Reproduction or Signification', in Canary and Kozicki (see above), pp. 13-37.
- Gransden, Antonia, *Historical Writing in England* (Ithaca, 1982).
- Iggers, George D., *The German Conception of History* (Wesleyan University Press, 1968).
- Jogland, H. H., *Ursprünge und Grundlagen der Soziologie bei Adam Ferguson* (Berlin, 1959).
- Levine, Joseph M., *Humanism and History, Origins of Modern English Historiography* (Ithaca, 1987).
- Louch, A. R., 'History as narrative', *History and Theory*, 8 (1969), 54-70.
- Mandelbaum, M., 'A note on history as narrative', *History and Theory*, 6 (1967).
- Manuel, Frank E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods* (London, 1959).
- Martin, Henri-Jean, *Livres, pouvoirs et société au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Geneva, 1967).
- Meinecke, Friedrich, *Historism, the Rise of a New Historical Outlook*, trans. J. E. Anderson (London, 1972).
- Mink, Louis, 'Narrative form as cognitive instrument', in Canary and Kozicki (eds.), *The Writing of History* (see above).
- Pascal, Roy, 'Herder and the Scottish Historical School', *Publications of the English Goethe Society*, new series, 14 (1939), 23-42.
- Peardon, T. P., *The Transition in English Historical Writing* (London, 1933).
- Pocock, J. G. A., *The Machiavellian Moment* (Princeton, 1975).
- Politics, *Language and Time* (New York, 1971).
- Ranum, Orest, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France* (Chapel Hill NC, 1980).
- Skinner, Quentin, 'Economics and history - The Scottish Enlightenment', *Scottish Journal of Political Economy*, 12 (1965).
- Snoeks, R., *L'Argument de tradition dans la Controverse eucharistique entre Catholiques et Réformés français au XVI<sup>e</sup> siècle* (Gembloux, 1961).
- Struever, Nancy S., *The Language of History in the Renaissance* (Princeton, 1970).
- Tapié, V. L., *Baroque et Classicisme* (Paris, 1972).
- Thompson, James W., *A History of Historical Writing* (New York [1942], 1958).

- Tillyard, E. M. W., *The English Epic and its Background* (Oxford, 1966).  
 Trevor-Roper, Hugh, 'The historical philosophy of the Enlightenment', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 27 (1963), 1,667-87.  
 Veyne, Paul, *Comment on écrit l'Histoire: Essai d'Epistémologie* (Paris, 1971).  
 Waszek, Norbert, *Man's Social Nature: A Topic of the Scottish Enlightenment in its Historical Setting* (Berne and New York, 1986).  
 Williams, David, 'Voltaire's literary criticism', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 48 (1966).

## Biography and autobiography

### Primary sources and texts

- Abbt, Thomas, '161. Literaturbrief', in C. F. Nicolai (ed.), *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Berlin, 1768).  
 Addison, Joseph, *The Freeholder*, No. 35 (20 April 1716), ed. James Leheny (Oxford, 1979), pp. 193-6.  
*Annual Register; or, a View of the History, Politicks, and Literature for the Year 1791*, vol. I (London, 1792), 475.  
 Aubrey, John, Letter to Anthony à Wood (15 June 1680), in Andrew Clark (ed.), *Aubrey's Brief Lives*, vol. I (London, 1898), pp. 10-11.  
 Ballard, George, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain Who Have Been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences* (London, 1755), rpt in Ruth Perry, ed. (Detroit, 1985).  
*Biographie universelle ancienne et moderne* (52 vols., Paris, 1811-28, and 29 supplementary volumes, 1834-54).  
*Biographum Faemineum. The Female Worthies: or, Memoirs of the Most Illustrious Ladies of All Ages and Nations* (2 vols., London, 1766).  
 Boswell, James, *Letters of James Boswell*, ed. Chauncey Brewster Tinker (2 vols., Oxford, 1924).  
*The Life of Samuel Johnson, LL.D.* (London, 1791), ed. George Birkbeck Hill and rev. by L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934-64).  
 'On Diaries' [*Hypochondriack* No. 66], *The London Magazine* (March 1783), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).  
 'On Imitation' [*Hypochondriack* No. 35], *The London Magazine* (August 1780), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).  
 Burnet, Gilbert, Preface to *The Life and Death of Sir Matthew Hale, Knight* (London, 1682).  
 Preface to *The Memoires of the Lives and Actions of James and William, Dukes of Hamilton and Castleherald, & c.* (London, 1677).  
 Burney, Charles, *Monthly Review*, 74 (May 1786), 373-4.  
 Cowley, Abraham, 'Of my self', in *The Works of Abraham Cowley*, ed. Thomas Sprat (5 pts., London, 1668).  
 D'Israeli, Isaac, *Curiosities of Literature Consisting of Anecdotes, Characters, Sketches and Dissertations* (London, 1791).  
 A *Dissertation on Anecdotes; by the Author of Curiosities of Literature* (London, 1793).

- 'Some Observations on Diaries, Self-biography, and Self-characters', in *Miscellanies; or, Literary Recreations* (London, 1796), pp. 95-110.
- Dryden, John, 'The Life of Plutarch', Preface to *Plutarch's Lives, Translated from the Greek by Several Hands* (1683-6), in Earl Miner, Vinton A. Dearing and George Robert Guffey (eds.), *An Essay of Dramatic Poesy and Shorter Works*, in *Works* (20 vols., Berkeley, 1955- ), XVII, pp. 226-88.
- Forbes, Sir William, *Life of Beattie* (London, 1806), II, p. 184.
- Gally, Henry, 'A Critical Essay on Characteristick Writings', in *The Moral Characters of Theophrastus, translated... by H.G.* (London, 1725).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, ed. Karl Richter and others, *Sämtliche Werke* (24 vols., Munich, 1985), vol. XVI.
- Goldsmith, Oliver, Preface to *Plutarch's Lives*, in Arthur Friedman (ed.), *The Works of Oliver Goldsmith*, V, pp. 226-8.
- Granger, James, Preface to *A Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution: Consisting of Characters disposed in different Classes, and adapted to a Methodical Catalogue of Engraved British Heads intended as an Essay towards reducing our Biography to System, and a Help to the Knowledge of Portraits* (3 vols., London, 1769-74).
- Herder, Johann Gottfried, '5. Humanitätsbrief' (1793), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), XVII, pp. 19-25.
- Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* (1765), *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), XVII, pp. 284-319.
- Preface to *Ueber Thomas Abbt's Schriften* (1768), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), II, p. 250-57.
- Houstoun, William, *Dr Houstoun's Memoirs of His Own Life-Time* (London, 1747).
- Johnson, Samuel, *Idler* Nos. 84 (24 November 1759) and 102 (29 March 1760), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 2 (New Haven, 1963-71).
- Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Rambler* No. 60 (13 October 1750), in W. J. Bate and Albrecht Strauss (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963-71), vol. III.
- Knox, Vicesimus, 'Cursory thoughts on biography', in *Essays Moral and Literary* (London, 1782), II, pp. 48-52.
- Winter Evenings; or, Lucubrations on Life and Letters*, 2nd edn (2 vols., London, 1790).
- 'L', 'Memoirs of the Life and Writings of Dr. Samuel Johnson', *Universal Magazine*, 75 (August 1784), 89-97.
- Lessing, Gotthold Ephraim, [Review of d'Espiard's *Esprit des Nations*] (1753) in *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924), V, pp. 143-5.
- The Life of That Reverend Divine, and Learned Historian, Dr Thomas Fuller* (London, 1661).
- Mallet, David, *The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England* (London, 1740).

- Martyn, Thomas (ed.), *Preface to Dissertations and Critical Remarks upon the Aeneid of Virgil* (London, 1770).
- Mason, William, *Memoirs of the Life and Writings of Mr Gray* (London, 1755), II, p. 40.
- Middleton, Conyers, *Preface to The Life and Letters of Marcus Tullius Cicero* (London, 1741).
- Niceron, Jean Pierre, *Preface to Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres* (43 vols., Paris, 1729-45).
- North, Roger, *General Preface to Life of Dr John North* (St John's College, Cambridge, MS James, No. 613), ed. Peter Millard, *General Preface and Life of Dr John North* (Toronto, 1984).
- Lives of the Right Hon. Francis North, Baron Guilford... The Hon. Sir Dudley North... and The Hon. and Rev. Dr. John North* (3 vols., London, 1826).
- 'On Biography', *The Ladies Magazine*, 18 (August, 1787), p. 425.
- Public Characters, or Contemporary Biography* (London, 1803).
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *The English Review*, 7 (April 1786), 254.
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *Monthly Review*, 64 (May 1786), 373-4.
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *New Annual Register for 1786* (1797), p. 263.
- [Review of *General Biography*], *Monthly Review*, n.s. 30 (November 1799), 241-52.
- [Review of *Memoirs of the Life and Writings of Percival Stockdale Written by himself*], *Quarterly Review*, 1 (May, 1809), 386.
- [Review of *Memoirs of the Life of Peter Daniel Huet*], *Quarterly Review*, 4 (August, 1810), 104.
- [Review of *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*], *Monthly Review*, ser. 2 (Jan. 1800), 2.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* (1782), in *Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade* (5 vols., Paris, 1959-95), I.
- 'La première rédaction des *Confessions* (Livres I-IV)', in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, ed. Théophile Dufour (39 vols, Geneva, 1908-77), IV, p. 3.
- Ruffhead, Owen [Review of Jortin's life of Erasmus], *Monthly Review*, 19 (October 1758), 385-99.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Leben und Gesinnungen* (1791), I, p. 120.
- Sprat, Thomas, 'An Account of the life and writings of Mr. Abraham Cowley', addressed to Martin Clifford, in *The Works of Abraham Cowley* (5 pts., London, 1668).
- Stanfield, James, *Essay on the Study and Composition of Biography* (London, 1813).
- [Taylor, William], *Monthly Review*, 2nd series, 29 (1797), 375.
- Toland, John, *The Life of John Milton* (London, 1698), Prefatory letter, rpt in *The Early Lives of Milton*, ed. Helen Darbishire (London, 1932), pp. 83-5.

Wakefield, Gilbert, *Memoirs of the Life of Gilbert Wakefield* (London, 1792), p. 6.

[Warton, Thomas], *Idler* No. 33 (2 December 1758), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963-71).

Whyte, Samuel, *Miscellanea Nova; Containing, Amidst A Variety of Other Matters Curious and Interesting, Remarks on Boswell's Johnson* (Dublin, 1800), pp. vi-vii.

### Secondary sources

Browning, J. D. (ed.), *Biography in the Eighteenth Century* (New York, 1980).

Clifford, James, 'Roger North and the Art of Biography', in C. Camden (ed.), *Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan D. McKillop* (Chicago, 1963), pp. 275-81.

Clifford, James L. (ed.), *Biography as an Art, Selected Criticism 1560-1960* (New York, 1962).

Daghlian, Philip B. (ed.), *Essays in Eighteenth-Century Biography* (Bloomington, 1968).

May, Georges, 'Biography, autobiography, and the novel in eighteenth-century France', in *Biography in the 18th Century*, ed. J. D. Browning. Publications of the McMaster University Association for 18th-C. Studies (New York and London, 1980), pp. 147-64.

Nussbaum, Felicity A., *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England* (Baltimore, 1989).

Scheuer, Helmut, *Biographie* (Stuttgart, 1979).

Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trans. Arthur Goldhammer, intro. Robert J. Morrissey (Chicago, 1971).

Stauffer, Donald Alfred, *English Biography before 1700* (Cambridge MA, 1930). *The Art of Biography in Eighteenth-Century England* (2 vols., Princeton, 1941).

### Criticism and the rise of periodical literature

#### Primary sources

*Acta eruditorum* (Leipzig, 1682-1745).

*Allgemeine deutsche Bibliothek* (Berlin, 1765-1805).

*Allgemeine Literatur-Zeitung* (Jena and Leipzig, 1785-1803).

*Analytical Review* (London, 1788-99).

*Année littéraire* (Amsterdam, 1754-90).

*Bibliothèque germanique* (Berlin, 1720-40).

*Bibliothèque italique* (Geneva, 1728-34).

*Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe* (Amsterdam, 1728-53).

*Bibliothèque universelle des romans* (1715-89).

*British Magazine* (London, 1760-7).

*Connoisseur* (London, 1754-6).

- Le Courier de l'Europe* (London and Boulogne, 1776-92).  
*Covent-Garden Journal* (London, 1752).  
*Critical Review* (London, 1756-1817).  
*English Review* (London, 1784-96).  
*L'Esprit des journaux français et étrangers* (Liège, 1772-1818).  
*Female Spectator* (London, 1744-6).  
*France littéraire* (Paris, 1754-84).  
*Gazette*, later *Gazette de France* (Paris, 1631-1792).  
*General Magazine and Impartial Review* (London, 1787-92).  
*Gentleman's Magazine* (London, 1731-1907).  
*Giornale de' letterati* (Florence, 1668-?).  
*Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* (Göttingen, 1739-52).  
*Guardian* (1713).  
*Hibernian Magazine* (Dublin, 1771-1811).  
*History of the Works of the Learned* (London, 1737-43).  
*Idler* (London, 1758-60).  
*Journal des dames* (1759-78).  
*Journal des savants* (Paris, 1665-1792).  
*Journal encyclopédique* (Paris, 1756-93).  
*Journal étranger* (Paris, 1754-62).  
*Journal historique et littéraire* (Luxembourg, 1773-94).  
*Journal littéraire* (The Hague, 1713-22 and 1729-36).  
*Ladies Magazine, or, the Universal Entertainer* (London, 1749-53).  
*Lady's Magazine* (London, 1770-1819).  
*Literary Magazine, or Universal Register* (London, 1756-8).  
*London Magazine* (London, 1732-85).  
*Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts* (Trevoux and Paris, 1701-67).  
*Memoirs of Literature* (London, 1710-17).  
*Mercure galant*, later *Mercure de France* (Paris, 1672-1791).  
*Monthly Review* (London, 1749-1844).  
*Nouvelles de la République des Lettres* (Amsterdam, 1684-9).  
*Observations sur les écrits modernes* (Paris, 1735-43).  
*Philosophical Transactions of the Royal Society* (London, 1665-).  
*Present State of the Republic of Letters* (London, 1728-36).  
*Rambler* (London, 1750-2).  
*Review of the Affairs of France*, later *Review of the State of the English Nation* (London, 1704-13).  
*Scots Magazine* (Edinburgh, 1739-1817).  
*Spectator* (London, 1711-15).  
*Tatler* (London, 1709-11).  
*Teutsche Merkur*, later *Neue Teutsche Merkur* (Weimar, 1773-1810).

## Secondary sources

- Adburgham, Alison, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria* (London, 1972).

- American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, ed. James T. F. Tanner (Denton TX, 1991- ).
- Basker, James G., *Tobias Smollett, Critic and Journalist* (Newark DE, 1988).
- Bedarida, H., 'Voltaire, collaborateur de la Gazette littéraire de l'Europe', *Mélanges Baldensperger* (Paris, 1930), I, pp. 24-38.
- Bellanger, Claude et al. (eds.), *Histoire générale de la presse française*, I, *Des Origines à 1814* (Paris, 1969).
- Benhamou, Paul, *Index des jugements sur les ouvrages nouveaux 1744-1746 de Pierre-François Guyot Desfontaines* (Geneva, 1986).
- 'The periodical press in the *Encyclopédie*', *The French Review*, 59, 3 (February 1986), 410-17.
- Birn, Raymond, 'The French-language press and the *Encyclopédie*, 1750-1759', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 55 (1967), 263-86.
- Black, Jeremy, *The English Press in the Eighteenth Century* (Philadelphia, 1987).
- Blaser, Fritz, *Bibliographie der Schweizer Presse, mit Einschluss des Fürstentums Liechtenstein* (2 vols., Basel, 1956-8).
- Bloom, Edward A., '“Labors of the learned”: neoclassic book reviewing aims and techniques', *Studies in Philology*, 54 (1957), 537-63.
- Bond, R. P., *Growth and Change in the Early English Press* (Lawrence, 1969).
- Bond, R. P. (ed.), *Studies in the Early English Periodical* (Chapel Hill, 1957).
- Bond, D. H., and W. R. McLeod (eds.), *Newsletters to Newspapers: Eighteenth-Century Journalism* (Morgantown, 1977).
- Botein, S., J. Censor and H. Ritvo, 'The periodical press in eighteenth-century English and French society: a cross-cultural approach', *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1981), 464-90.
- Brandes, Helga, *Die 'Gesellschaft der Maler' und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung: Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts*. Studien zur Publizistik. Bremer Reihe - Deutsche Presseforschung, herausgegeben von Elger Bluhm, 22 (Bremen, 1974).
- Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart* (Bern, 1969).
- Catalogue collectif des périodiques français* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1978).
- Couperus, M. C., *Un Périodique Français en Hollande: Le Glaneur historique 1731-1733* (The Hague, 1971).
- Crane, R. S., and F. B. Kaye., *A Census of British Newspapers and Periodicals, 1620-1800* (Chapel Hill, 1927).
- Cranfield, G. A., *The Development of the Provincial Newspaper, 1700-1760* (Oxford, 1962).
- Darnton, Robert, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800* (Cambridge MA, 1979).
- 'The facts of literary life in eighteenth-century France', in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture* (Oxford, 1987), I, pp. 261-91.
- Dehergne, J., 'Une Table des matières de l'Année littéraire', *Revue d'Histoire littéraire* (1965), 269-73.
- Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).



- Fabian, Bernhard, 'English books and their eighteenth-century German readers', in *The Widening Circle: Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, ed. Paul J. Korshin (Philadelphia, 1976), pp. 117-96.
- Fischer, Heinz-Dietrich, *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Munich, 1973).
- Forster, Antonia, *Index to Book Reviews in England 1749-1774* (Carbondale IL and Edwardsville, 1990).
- Graham, Walter, *The Beginnings of English Literary Periodicals: A Study of Periodical Literature, 1665-1715* (New York, 1926).
- English Literary Periodicals* (New York, 1930).
- Grappin, Pierre, 'Le Groupe de recherches de Metz sur les périodiques de langue allemande au XVIIIème siècle', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 235-42.
- Hatin, Eugène, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française* (Paris, 1866).
- Janssens, Uta, *Matthieu Maty and the Journal britannique 1750-1755* (Amsterdam, 1975).
- Journal of Newspaper and Periodical History*, ed. Michael Harris and Jeremy Black (London, 1985- ).
- Kaminski, Thomas, *The Early Career of Samuel Johnson* (New York, 1987).
- Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).
- Kirchner, Joachim, 'Die Bibliographie der deutschen Zeitschriften bis zur französischen Revolution', *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Leipzig, 1931).
- Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebiets von den Anfängen bis 1830* (Stuttgart, 1969).
- Das deutsche Zeitschriftenwesen: seine Geschichte und seine Probleme: Teil I: Von den Anfängen bis zum Zeitalter der Romantik*, 2nd edn (Wiesbaden, 1958).
- Kribbs, Jayne, K. (ed.), *An Annotated Bibliography of American Literary Periodicals, 1741-1850* (Boston, 1977).
- Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968).
- Martynov, I. F., 'English literature and eighteenth-century Russian reviewers', *Oxford Slavonic Papers*, n.s. 4 (1971), 30-42.
- Milford, R. T., and O. M. Sutherland, *A Catalogue of English Newspapers and Periodicals in the Bodleian Library, 1662-1800* (Oxford, 1936).
- Mitton, Fernand, *La Presse française, I: Des Origines à la Révolution* (Paris, 1943).
- Morgan, Bayard Quincy, and A. R. Hohlfield, *German Literature in British Magazines, 1750-1860* (Madison, 1949).
- Mott, Frank Luther, *A History of American Magazines, 1741-1850* (New York, 1930).
- Moureau, François, 'La Presse allemande de langue française (1686-1790): Étude statistique et thématique', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland*

- im 18. Jahrhundert, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 243-50.
- New Cambridge Bibliography of English Literature, ed. George Watson (Cambridge, 1971), II (1660-1800), pp. 1,035-389.
- Oppermann, Heinrich Albert, *Die Göttinger gelehrten Anzeigen während einer hundertjährigen Wirksamkeit für Philosophie, schöne Literatur, Politik und Geschichte* (Hanover, 1844).
- Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).
- Reesink, H. J., *L'Angleterre et la littérature anglaise dans les trois plus anciens périodiques français de Hollande, de 1684 à 1709* (Paris, 1931).
- Rétat, Pierre (ed.), *Le Journalisme d'ancien régime: questions et propositions* (Lyons, 1983).
- Richardson, Lyon N., *A History of Early American Magazines 1741-1789* (New York, 1931).
- Roper, Derek, *Reviewing Before the 'Edinburgh' 1788-1802* (Newark DE, 1978).
- Ross, Angus (ed.), *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison* (London, 1982).
- Saissecl, Remy, *The Literary Enterprise in 18th-Century France* (Detroit, 1979).
- Schlobach, Jochen, 'Literarische Korrespondenzen', in *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 221-32.
- Sgard, Jean, *Histoire de France à travers les journaux du temps passé: lumières et teneurs du XVIII<sup>e</sup> s. 1715-1789* (Paris, 1986).
- Sgard, Jean (ed.), *Bibliographie de la presse classique (1600-1789)* (Geneva, 1984).
- Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* (Grenoble, 1976) and Supplements I-V (1980-87).
- Dictionnaire des journaux* (2 vols., Paris and Oxford, 1991).
- Shevelow, Kathryn, *Women and Print Culture: Constructing Femininity in the Early Periodical* (London, 1989).
- Sollors, Werner, 'Immigrants and other Americans', in *Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliott et al. (New York, 1988), pp. 568-88.
- Spector, Robert D., *English Literary Periodicals and the Climate of Opinion during the Seven Years' War* (The Hague, 1966).
- Sullerot, Evelyne, *Histoire de la presse féminine des origines à 1848* (Paris, 1966).
- Sullivan, Alvin (ed.), *British Literary Magazines, I, The Augustan Age and the Age of Johnson, 1698-1788, and II, The Romantic Age, 1789-1836* (Westport CT, 1983).
- Weinreb, Ruth Plaut, 'Madame d'Épinay's Contributions to the Correspondance littéraire', *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 18 (1988), 389-403.
- White, Robert B., Jr, *The English Literary Journal to 1900: A Guide to Information Sources* (Detroit, 1977).
- Wiles, R. M., *Freshest Advices: Early Provincial Newspapers in England* (Columbus OH, 1965).

Wilke, Jürgen, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts* (1688-1789) (2 vols., Stuttgart, 1978).

## Theories of language

### Primary sources and texts

- Astle, Thomas, *The Origin and Progress of Writing* (London, 1784).  
 Beattie, James, *The Theory of Language* (London, 1788).  
 Bergier, Nicolas, *Les éléments primitifs des langues* (Paris, 1764).  
 Berkeley, George, *Alciphron; or the Minute Philosopher* (London, 1732).  
 A *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (London, 1710).  
 Works, ed. A. A. Luce and T. E. Jessop (9 vols., London, 1948-57).  
 Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (3 vols., 2nd edn, London, 1785; rpt New York, 1970).  
 Brosses, Charles de, *Traité de la formation mécanique des langues* (Paris, 1765).  
 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).  
 Condillac, Etienne Bonnot, de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746), trans. Thomas Nugent (London, 1756; rpt Gainesville, 1971).  
*La Logique* (Paris, 1780).  
*Philosophical Writings*, trans. Franklin Philip and Harlan Lane (2 vols., Hillsdale and London, 1982).  
 Davy, Charles, *Conjectural Observations on the Origin and Progress of Alphabetical Writing* (London, 1772).  
 Degerando, Joseph Marie, *Des signes et l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (4 vols., Paris, 1800).  
 Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets* (Paris, 1751).  
 Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music* (1719), trans. Thomas Nugent (5th edn, London, 1748; rpt New York, 1978).  
 Gêbelin, Antoine Court de, *Origine du langage et de l'écriture*, in *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (9 vols., 2nd edn, Paris, 1777-93), III.  
 Girard, Gabriel, *Les vrais principes de la langue françoise* (Paris, 1747; rpt Geneva, 1982).  
 Harris, James, *Hermes; or, a Philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).  
 Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), trans. John H. Moran, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).  
 J. G. Herder on *Social and Political Culture*, ed. and trans. F. M. Barnard (Cambridge, 1969).  
 Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (London, 1755).  
 Jones, Rowland, *Hieroglyphic; or a Grammatical Introduction to an Universal Hieroglyphic Language* (London, 1769).

- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt New York, 1967).
- Leibniz, Wilhelm Gottfried von, *New Essays on Human Understanding* (written c. 1703-5; published 1765), trans. Peter Remnant and Jonathan Bennett (Cambridge, 1981).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding* (1690), ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Ronald Grimsby (ed.), *Sur l'origine du langage* (Geneva, 1971).
- Michaëlis, Johann David, *Beantwortung der Frage vom dem Einfluss der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen* (Berlin, 1760).
- Monboddo, James Burnet, Lord, *Of the Origin and Progress of Language* (Edinburgh, 1773-94; rpt New York, 1973).
- Nelme, R. D., *An Essay towards an Investigation of the Origin and Elements of Language and Letters* (London, 1772).
- Rapin, René, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie* (London, 1674).
- Reid, Thomas, *An Inquiry into the Human Mind and the Principles of Common Sense* (1764), in *Works*, ed. Sir William Hamilton (Edinburgh, 1863).
- Richardson, Jonathan, *Essay on the Theory of Painting* (1715), in *Works* (London, 1792).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *The First and Second Discourses*, trans. Victor Gourevitch (New York, 1986).
- Essai sur l'origine des langues* (1781), trans. Alexander Gode, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).
- Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, together with two Dissertations on Language* (London, 1762).
- Smith, Adam, *Considerations concerning the First Formation of Languages* (1761), in *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce (Oxford, 1983).
- Stewart, Dugald, *Account of the Life and Writings of Adam Smith, LL.D.* (1794), in Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, ed. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce and I. S. Ross (Oxford, 1980).
- Süssmilch, Johann Peter, *Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe* (Berlin, 1766).
- Tooke, John Horne, *The Diversions of Purley* (1786) (2 vols., 2nd edn, London, 1798).
- Vico, Giambattista, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London, 1948).
- Wachter, Johann, *Naturae et scripturae concordia* (Leipzig and Copenhagen, 1752).
- Warburton, William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (2 vols., London, 1738-41).
- Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*, trans. Marc-Antoine Leonard (Paris, 1744).

- Wolf, F. A., *Prolegomena to Homer* (1795), trans. James E. G. Zetzel (Princeton, 1985).
- Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London, 1769).

### Secondary sources

- Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1982).
- The Study of Language in England, 1780-1860* (2nd edn, Minneapolis, 1983).
- Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785* (Baltimore and London, 1977).
- David, Madeleine V., *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, 1965).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri C. Spivak (Baltimore and London, 1974).
- Formigari, Lia, *Language and Experience in 17th-Century British Philosophy* (Amsterdam and Philadelphia, 1988).
- Foucault, Michel, *The Order of Things* (New York, 1970).
- Harris, Roy, and Taylor, Talbot J., *Landmarks in Linguistic Thought* (London and New York, 1989).
- Howell, Wilbur Samuel, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).
- Hudson, Nicholas, *Writing and European Thought, 1600-1830* (Cambridge, 1995).
- Knowlson, James, *Universal Language Schemes in England and France 1600-1800* (Toronto and Buffalo, 1975).
- Land, Stephen K., *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).
- The Philosophy of Language In Britain: Major Theories from Hobbes to Thomas Reid* (New York, 1986).
- Mugnai, Paolo F., *Segno e linguaggio in George Berkeley* (Rome, 1979).
- Parret, Herman (ed.), *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics* (Berlin and New York, 1976).
- Robinet, André, *Le Langage à l'âge classique* (Paris, 1986).
- Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).

## The contributions of rhetoric to literary criticism

### Primary sources and texts

- Bary, René, *La Rhétorique française* (Paris, 1659; Amsterdam, 1669).
- Batteux, Charles, *Principes de la littérature* (5 vols., Paris, 1764); trans. 'Mr Miller', *A Course of the Belles Lettres, or the Principles of Literature* (London, 1761). 'Traité de la construction oratoire' (1763) is Reel 9, no. 98, in *British and Continental Rhetoric and Elocution* (see below).

- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1783); rpt with intro. H. F. Harding (Carbondale IL, 1965).
- Bouffier, Claude, *Traité de l'éloquence* (Paris, 1732).
- Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'Esprit* (Paris, 1687); trans. anonymously as *The Art of Criticism* (London, 1705).
- British and Continental Rhetoric and Elocution*, 16 microfilm reels of critical and rhetorical treatises of the 16th-18th centuries (Ann Arbor, 1953).
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (2 vols., London, 1776); reprinted with introduction by L. F. Bitzer (Carbondale IL, 1963).
- Crevier, J. B. L., *Rhétorique françoise* (2 vols., Paris, 1765) (Reel II, no. III, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).
- Du Marsais, César Chesneau, *Traité des tropes* (Paris, 1730); avec un commentaire raisonné par M. [Pierre] Fontanier (2 vols., Paris, 1818); reprinted, with an introduction by Gérard Genette (2 vols., Geneva, 1967).
- Fénelon, F. de S. de la M., *Dialogues sur l'éloquence en général et la chaire en particulier* (Paris, 1718); trans. William Stevenson, *Dialogues Concerning Eloquence* (London, 1722); trans. with introduction and notes, W. S. Howell, *Fénelon's Dialogues on Eloquence* (Princeton, 1951).
- Gibert, Balthazar, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence* (Paris, 1730) (Reel 13, no. 119, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).
- Gottsched, J. C. *Ausführliche Redekunst* (Leipzig, 1728), ed. P. M. Mitchell, *Ausgewählte Werke*, VII, 1 (Berlin, 1975), pp. 59-326.
- Hume, David, 'Of Eloquence', in *Essays, Moral, Political, and Literary* (London, 1741), in *Philosophical Works*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (4 vols., London, 1886; rpt Aalen, 1964), III, pp. 163-74.
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt Hildesheim, 1970).
- Lamy, Bernard, *De l'Art de parler* (Paris, 1675); anonymous translation, *The Art of Speaking, written in French by Messieurs du Port Royal* (London, 1676); ed. John T. Harwood, *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy* (Carbondale IL, 1986), pp. 131-337.
- Lawson, John, *Lectures concerning Oratory* (Dublin, 1758); rpt with intro. E. N. Claussen and K. R. Wallace (Carbondale IL, 1972).
- Mayans y Siscar, Gregorio, *Retórica* (Valencia, 1757; 1786), in *Obras completas*, III, ed. A. Mestre Sanchis and J. Gutiérrez (Valencia, 1984), pp. 74-653.
- Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777); rpt with intro. David Potter (Carbondale IL, 1965).
- Rapin, René, *The Whole Critical Works of Monsieur Rapin*, trans. 'several hands' (2 vols., London, 1706).
- Rhetoric of Blair, Campbell, and Whateley, With Updated Bibliographies*, The, ed. James L. Golden and Edward P. J. Corbett (Carbondale IL, 1990).
- Rollin, Charles, *Traité des études: De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (4 vols., Paris, 1726-8).
- Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, Together with Two Dissertations on Language* (London, 1762; rpt New York, 1968).
- Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1762-3), ed. with intro. and notes J. M. Lothian (Carbondale IL, 1963).

- Vico, Giambattista, *Institutiones Oratoriae* (Naples, 1711), in G. B. Vico *Opere*, VII, ed. Fausto Nicolini (Bari, 1941).
- Ward, John, *A System of Oratory, Delivered in a Course of Lectures Publicly Read at Gresham College* (2 vols., London, 1759).
- Witherspoon, John, *Lectures on Moral Philosophy and Eloquence* (Philadelphia, 1801); lectures on rhetoric reprinted in *The Selected Writings of John Witherspoon*, ed. Thomas P. Miller (Carbondale IL, 1990).

### Secondary sources

- Carr, Thomas M., Jr, *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Varieties of Cartesian Rhetorical Theory* (Carbondale IL, 1990).
- Conley, Thomas M., *Rhetoric in the European Tradition* (New York, 1990).
- Fumaroli, Marc, *L'Age de l'éloquence: Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Geneva, 1980).
- Genette, Gérard, 'Rhetoric restrained', in *Figures of Literary Discourse*, trans. Alan Sheridan (New York, 1982), pp. 103-26.
- Horner, W. B. (ed.), *Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English, 'Part 4: The Eighteenth Century'* (Boston, 1980), pp. 187-226.
- The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric*, 4. The Eighteenth Century (Columbia MO, 1983), pp. 101-33.
- Howell, W. S., *Eighteenth Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971). *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700* (Princeton, 1956).
- Kennedy, George A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition From Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, 1980).
- McKenzie, Gordon, *Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth-Century Criticism*, Univ. of California Publ. in English, 20 (1949).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900-4).
- Varga, A. Kibédi, *Rhétorique et littérature: Etudes de structures classiques* (Paris, 1970).
- Vickers, Brian, *Classical Rhetoric in English Poetry* (London, 1970).
- Francis Bacon and Renaissance Prose* (Cambridge, 1968).
- In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988).

## Theories of style

### Primary sources and texts

- Addison, Joseph, in *The Spectator*, ed. D. F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
- Harris, James, *Philological Inquiries* (London, 1781).
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (6th edn, Edinburgh, 1785).

## Secondary sources

- Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England 1660-1830* (Paris, 1925).
- Hagstrum, J. H., *The Sister Arts* (Chicago, 1958).
- Probyn, Clive T., *The Sociable Humanist: The Life and Works of James Harris 1709-1780* (Oxford, 1991).
- Ross, Ian, *Lord Kames and the Scotland of his Day* (Oxford, 1972).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900-4).
- Stone, P. W. K., *The Art of Poetry 1750-1800* (London, 1967).
- Tillotson, Geoffrey, *Augustan Studies* (London, 1961).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

## Generality and particularity

## Primary sources and texts

- Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (revised edn, New York, 1982).
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson, LL.D.*, ed. G. B. Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934, 1950).
- Campbell, George, *Philosophy of Rhetoric*, 2nd edn (2 vols., London, 1801).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Hume, David, *An Inquiry concerning Human Understanding*, ed. C. W. Hendel (Indianapolis, 1955).
- Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd* (2 vols., London, 1811).
- Johnson, Samuel, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, ed. Geoffrey Tillotson and Brian Jenkins (Oxford, 1971).
- The Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, ed. Allen T. Hazen et al. (11 vols. to date, New Haven, 1958-).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, 2nd edn (2 vols., Edinburgh, 1763).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Alexander C. Fraser (2 vols., Oxford, 1894, rpt New York, 1959).
- Pope, Alexander, *The Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols., London, 1939-69).
- Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Scott, John (of Amwell), *Critical Essays of Some of the Poems of Several English Poets* (London, 1785).
- Young, Edward, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).



## Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).
- Adams, Hazard, 'Revisiting Reynolds' Discourses and Blake's Annotations', in Robert N. Essick and Donald Pearce (eds.), *Blake in His Time* (Bloomington, 1978), pp. 128-44.
- Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986).
- Basney, Lionel, '“*Lucidus Ordo*”: Johnson and generality', *Eighteenth-Century Studies*, 5 (1971), 39-57.
- Crane, R. S., 'English neoclassical criticism: an outline sketch', in Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 372-88.
- Damrosch, Leopold, *Symbol and Truth in Blake's Myth* (Princeton, 1980).
- The Uses of Johnson's Criticism* (Charlottesville, 1976).
- Eaves, Morris, *William Blake's Theory of Art* (Princeton, 1982).
- Edinger, William, *Samuel Johnson and Poetic Style* (Chicago, 1977).
- Elledge, Scott, 'The background and development in English criticism of the theories of generality and particularity', *Publications of the Modern Language Association*, 62 (1947), 147-82.
- Hagstrum, Jean H., *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1952).
- Hipple, Walter J., 'General and particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds: a study in method', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (1952), 231-47.
- Keast, W. R., 'The theoretical foundations of Johnson's criticism', in R. S. Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 389-407.
- Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
- Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979).
- Wasserman, Earl R., *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassical and Romantic Poems* (Baltimore, 1959).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, vol. I, *The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955).
- Youngren, William, 'Generality, science, and poetic language in the Restoration,' *ELH*, 35 (1968), 158-87.

## The sublime

### Editions and translations

- Dionysius Longinus on the Sublime*, trans. William Smith (London, 1739; rpt New York, 1975).
- 'Longinus' *on the Sublime*, ed. D. A. Russell (Oxford, 1964).
- On Great Writing*, trans. G. M. A. Grube (New York, 1957).

*Le traité du sublime*, trans. Nicolas Boileau-Despréaux (Paris, 1674; rpt New York, 1975).

*The Works of Dionysius Longinus*, trans. Leonard Welsted (London, 1712; rpt 1724).

### Primary texts

Akenside, Mark, *The Pleasures of the Imagination*, in *The Poems of Mark Akenside* (London, 1772).

Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1812).

Ashfield, Andrew, and Peter de Bolla, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge, 1996).

Baillie, John, *An Essay on the Sublime* (London, 1747; rpt Los Angeles, 1953).

Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783; rpt Stuttgart, 1970).

Bentham, Jeremy, *Of Laws In General*, in *Collected Works*, ed. H. L. A. Hart (London, 1970).

Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (2 vols., London, 1735).

Blair, Hugh, 'A critical dissertation on the poems of Ossian', in *The Poems of Ossian*, trans. James Macpherson (3 vols., London, 1805).

*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (3 vols., London, 1787).

Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (Berkeley, 1982).

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Traité du Sublime ou du Merveilleux* (Paris, 1674; rpt New York, 1975).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (Oxford, 1958; rvd 1987).

*Reflections on the Revolution in France*, in L. G. Mitchell (ed.), *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. 8 (Oxford, 1989).

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (2 vols., Oxford, 1907).

*Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (Cambridge, 1936).

Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).

[Egmont, John Perceval, Earl of], *Faction Detected by the Evidence of the Facts* (London, 1744).

Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774; rpt New York, 1970).

*An Essay on Taste* (London, 1759; rpt Menston, 1971).

Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764; rpt New York, 1970).

*Journal to January 28, 1763* (London, 1929).

Godwin, William, *A History of the Life of William Pitt, Earl of Chatham* (London, 1783).

Hartley, David, *Observations on Man, his Frame and Duty and his Expectations* (2 vols., London, 1749; rpt Gainesville, 1966).

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics*, trans. T. M. Knox (2 vols., Oxford, 1975). Original in: G. W. F. Hegel, *Werke*, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel (20 vols., Frankfurt am Main, 1971), vols. 13-15 (*Vorlesungen über die Ästhetik*).
- Lectures on the Philosophy of Religion*, ed. Peter C. Hodgson (2 vols., Berkeley, 1987).
- Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford, 1977).
- Philosophy of Right*, trans. T. M. Knox (Oxford, 1942).
- Herder, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), esp. vols. 11-12.
- The Spirit of Hebrew Poetry*, trans. James Marsh (2 vols., Burlington VT, 1833).
- Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller (Indianapolis, 1987).
- A Treatise of Human Nature*, ed. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, 1969).
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., Edinburgh, 1774).
- Kant, Immanuel, *The Failure of all Philosophical Attempts towards a Theodicy*, in Kant, ed. Gabrielle Rabel (Oxford, 1963). Original in Kant, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902-), vol. VIII.
- Critique of Judgment*, ed. James Creed Meredith (Oxford, 1952; rpt 1973); original in *Gesammelte Schriften*, vol. V.
- Le Clerc, Jean, *Twelve Dissertations out of Genesis* (London, 1696).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, trans. W. A. Steel, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985). Original in Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924), IX.
- Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (London, 1847).
- Paine, Thomas, *Rights of Man*, ed. Henry Collins (Harmondsworth, 1969; rpt 1983).
- Payne Knight, Richard, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).
- Pope, Alexander, *The Art of Sinking in Poetry*, ed. Edna Leake Steeves (New York, 1952).
- Poems*, ed. John Butt (London, 1963).
- Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777; rpt Menston, 1968).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, 2nd edn, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Schiller, Friedrich, *Vom Erhabenen*, in *Sämtliche Werke*, ed. Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert, 5 vols. (Munich, 1958-59), X.
- On the Sublime*, trans. Julius A. Elias (New York, 1966).
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* ed. Melvyn New and Joan New (3 vols., Florida, 1978).

- Swift, Jonathan, *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams (3 vols., Oxford, 1937; rpt 1958).
- Walpole, Horace, *Memoirs of George II*, ed. John Brooke (3 vols., New Haven, 1985).
- Warburton, William, *The Doctrine of Grace* (2 vols., London, 1763).
- Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974).
- William Wordsworth, ed. Stephen Gill (Oxford, 1984).

### Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953).
- Altieri, Charles, 'Plato's performative sublime and the ends of reading', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 251-73.
- Arac, Jonathan, 'The media of sublimity', *Studies in Romanticism*, 26 (1987), 209-20.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, 1973).
- 'Freud and the poetic sublime', in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Messel (New Jersey, 1981), 211-31.
- Brewer, John, *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III* (Cambridge, 1976).
- Brown, Marshall, 'The urbane sublime', in *Modern Essays in Eighteenth Century Literature*, ed. Leo Damrosch (Oxford, 1988), pp. 426-54.
- Caruth, Cathy, 'The force of example: Kant's symbols', *Yale French Studies*, 74 (1988), 17-37.
- Clark, Jonathan, *The Dynamics of Change: The Crisis of the 1750s and English Party Systems* (Cambridge, 1982).
- Courtine, Jean-François et al., *Du Sublime* (Paris, 1988).
- De Bolla, Peter, *The Discourse of the Sublime* (Oxford, 1989).
- Deguy, Michel, 'Le Grand-Dire: Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin', *Poétique*, 58 (1984), 197-214.
- De Luca, Vincent, 'Blake and the two sublimities', in *Studies in Eighteenth-Century Culture* No. 11, ed. Harry C. Payne (Madison WI, 1982).
- De Man, Paul, 'Hegel on the sublime', in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington, 1982).
- 'Phenomenality and materiality in Kant', in *Hermeneutics*, ed. Gary Shapiro and Alan Sica (Amherst, 1984).
- Derrida, Jacques, 'Economimesis', *Diacritics* (1981), pp. 3-25.
- The Truth in Painting*, trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod (Chicago, 1987).
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).
- Erdman, David V. (ed.), *The Poetry and Prose of William Blake* (New York, 1970).
- Escoubas, Eliane, 'Kant ou la simplicité du sublime', *PO&SIE*, 32 (1985), 112-25.
- Ferguson, Frances, 'Legislating the sublime', in *Studies in Eighteenth Century Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley, 1985), pp. 131-44.

- Solitude and the Sublime* (New York, 1992).
- 'The sublime of Edmund Burke, or the bathos of experience', *Glyph*, 8 (1981), 62-78.
- Commentary on Suzanne Guerlac's 'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 291-7.
- Fry, Paul, 'The possession of the sublime', *Studies in Romanticism*, 26, 2 (1987), 187-207.
- The Reach of Criticism* (New Haven, 1983).
- Guerlac, Suzanne, *The Impersonal Sublime* (Stanford, 1990).
- 'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 275-89.
- Hebdige, Dick, 'The impossible object: towards a sociology of the sublime', *New Formations*, 1 (1987), 47-76.
- Hentzi, Gary, 'Sublime moments and social authority in *Robinson Crusoe* and *Journal of the Plague Year*', *Eighteenth-Century Studies*, 26, 3 (Spring 1993), 419-34.
- Hertz, Neil, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York, 1985).
- Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Johnson, Claudia L., "'Giant HANDEL" and the musical sublime', *Eighteenth-Century Studies*, 19 (1986), 515-33.
- Kay, Carol, 'Burke's fearful reflections', in *Political Constructions* (Ithaca, 1988).
- Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge, 1985).
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 'La vérité sublime', *PO&SIE*, 38 (1986), 83-116.
- Lamb, Jonathan, 'Longinus, the dialectic, and the practice of mastery', *ELH*, 60 (1993), 545-67.
- 'The subject of the subject and the sublimities of self-reference', *Huntington Library Quarterly*, 56, 2 (1993), 191-207.
- Leighton, Angela, *Shelley and the Sublime* (Cambridge, 1984).
- Levine, Joseph M., *The Battle of the Books* (Ithaca, 1991).
- Lloyd, David, 'Kant's examples', *Representations*, 28 (1989), 34-54.
- Liotard, Jean-François, 'The sign of history', in Derek Attridge, Geoff Bennington and Robert Young (eds.), *Poststructuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987), pp. 162-80.
- 'The sublime and the avant-garde', *Artforum*, 22, 8 (April 1984), 36-43.
- 'Le sublime, à présent', *PO&SIE*, 34 (1985), 97-116.
- Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford, 1994).
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
- Monk, Samuel Holt, *The Sublime in Eighteenth-Century England* (New York, 1935).
- Morris, David, B., *The Religious Sublime* (Kentucky, 1972).
- Nancy, Jean-Luc, 'L'Offrande sublime', *PO&SIE*, 30 (1984), 76-103.
- Paulson, Ronald, *Representations of Revolution* (New Haven, 1983).
- Pease, Donald E., 'Sublime politics', *Boundary 2*, 12/13 (1984), 259-79.

- Pocock, J. G. A., 'The political economy of Burke's analysis of the French Revolution', in *Virtue, Commerce, Society* (Cambridge, 1985).
- Poland, Lynn, 'The Bible and the rhetorical sublime', in *The Bible as Rhetoric*, ed. Martin Warner (London, 1990).
- Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (New Jersey, 1967).
- Saint Girons, Baldine, *Fiat lux: une philosophie du sublime* (Paris, 1992).
- Schama, Simon, *Citizens* (Harmondsworth, 1989).
- Schor, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London, 1987).
- Shapiro, Gary, 'From the sublime to the political', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 213-36.
- Shell, Marc, *The Economy of Literature* (Baltimore, 1978).
- Sitter, John, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth Century England* (Ithaca, 1982).
- Tate, Alan, *The Man of Letters and the Modern World* (New York, 1955).
- Trussler, Simon, *Burlesque Plays of the Eighteenth Century* (Oxford, 1969).
- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime* (Baltimore, 1976).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: The Later Eighteenth Century* (Cambridge, 1981).
- White, Hayden, 'The politics of historical interpretation', in *The Content of the Form* (Baltimore, 1987).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).
- Yaeger, Patricia, 'Toward a female sublime', in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kauffman (Oxford, 1989).
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (London, 1989).

## المؤلفون فى سطور

### ١ - دوغلاس لين باتى Douglas Lane Patey

أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية سميث بماساشوسيتس ، ومؤلف كتاب:

Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augstan Evelyn Waugh: A Critical Biography Age (1984)

### ٢ - وليم كيتش William Keach

مدرس الإنجليزية بجامعة بروان ، ومؤلف كتاب (1984) Shelley's Style وعدد من المقالات التى تتناول الأدب والثقافة الإنجليزية فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

### ٣ - هـ . ب نيسبت H.B. Nisbet

أستاذ الألمانية بجامعة سانت أندروز ، ثم أستاذ اللغات الحديثة بجامعة كمبريدج ، وزميل كلية سيدنى ساسيكس . كتب بغزارة فى تاريخ الأفكار والعلوم وفى الأدب وخاصة أدب ألمانيا فى القرن الثامن عشر ، كما كان المحرر العام لمجلة مودرن لانجويتش ريفيو .

### ٤ - ماكسيميليان إى . نوفاك Max Novak

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، نشر كتباً عن ديفو (١٩٦٢) وكونجرىف (١٩٧١) وتاريخ الأدب الإنجليزى خلال القرن الثامن عشر (١٩٨٣).

٥ - جون أوزبورن John Osborne

أستاذ الألمانية بجامعة فارفيك، كتب بغزارة فى الأدب الألمانى وخاصة فى المسرح فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن مؤلفاته:

The Naturalist Drama in Germany (1971), J.M.R. Lenz: the Renunciation of Heroism (1975), Meyer or Fontane? German Literature after the Franco - Prussian War (1983), The Meiningen Court Theatre (1988), Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers (1994)

٦ - مايكل مكيون Michael Mckeon

أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة رتجزر ، ومؤلف Poetry and Politics in Restoration England (1975), The Origins of the English Novel (1987)

٧ - مايكل باريدون Michel Baridon

أستاذ الأدب الإنجليزى غير المتفرغ بجامعة بوردون بديجون، تخصص فى العلاقة بين الأفكار والشكل، ومن مؤلفاته Edward Gibbon et le Mythe de Rome (1977), Le Gothique des Lumieres (1991) ، كما كتب عددًا كبيرًا من المقالات فى للتاريخ الثقافى للفترة ١٦٥٠ - ١٨٥٠ .



٨ - فليسيتى أ. نوسبوم **Felicity A. Nussbaum**

أستاذ الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

The Brink of all Hate:" English Satires on Women, 1660-1750 (1984), The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature (1987), The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth Century England (1989), Torrid Narratives (1995)

٩ - جيمس باسك **James G. Basker**

أستاذ الإنجليزية بكلية بارنارد بجامعة كولومبيا ، ومن مؤلفاته:

Tobias Smollett, Critic and Journalist (1988), Tradition in Transition (1996)

١٠ - نيقولاس هدسون **Nicholas Hudson**

أستاذ الإنجليزية بجامعة بريتيش كولومبيا ، ومؤلف:

Samuel Johnson and Eighteenth Century Thought (1988), Writing and European Thought 1600- 1830 (1994).

١١ - جورج أ. كنىدى **George A. Kennedy**

أستاذ الكلاسيكيات غير المتفرغ بجامعة نورث كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

Aristotle, On Rhetoric (1991), A New History of Classical Rhetoric (1994) , Comparative Rhetoric: An Historical and Cross -Cultural Introduction (1977)

ومحرر موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (الجزء الأول) .

## ١٢ - ليو دامروش Leo Damrosch

أستاذ الأدب بجامعة هارفارد ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها من ١٩٩٣ - ١٩٩٨ .

كتب :

Samuel Johnson and the Tragic Sense (1972), The Uses of Jonsons Criticism (1976), Symbol and Truth in Blake's myth (1980), God's plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding ( 1985), The Imaginative World of Alexander Pope (1987), Fictions of Reality in the Age of Hume and Johson (1989), The Sorrows of the Quaker Jesus: James Nayler and the Puritan Crackdown on the Free Spirit (1996).

## ١٣ - جوناثان لام Jonathan Lamb

أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة برينستون ، ومؤلف :

Sterne's Fiction and the Double Principle (1989), The Rhetoric of Suffering : Reading the Book of Job in the 18<sup>th</sup> Century (1995)

المترجمون فى سطور

محمد الجندى

مدرس اللغة الإنجليزية وآدابها بمعهد اللغات - أكاديمية الفنون .

شكرى مجاهد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية كلية التربية - جامعة عين شمس .

جمال الجزيرى

حصل على الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة عين شمس فى عام ٢٠٠٢ عن رسالة بعنوان "جوانب السرد فى شعر روجر ماكجوف" ويعمل مدرسًا بكلية التربية بالسويس منذ فبراير ٢٠٠٣، ويعمل منذ سبتمبر ٢٠٠٥ أستاذًا مساعدًا للأدب الإنجليزي بكلية المعلمين بالمدينة المنورة بالمملكة العربية. وهو كاتب قصة وشاعر وناقد ومترجم.

صدر له فى مجال القصة القصيرة مجموعتان قصصيتان الأولى عن ثقافة القاهرة بعنوان "قتافيت الصورة" (٢٠٠١)، والثانية عن المجلس الأعلى للثقافة بعنوان "بدايات قلقة" (٢٠٠٤)، وصدر له فى مجال النقد كتاب بعنوان الحوار مع النص: "جماعة بدايات القرن" نموذجًا عن إصدارات بدايات القرن (٢٠٠٢)، ومقالة بعنوان "شكرى عياد وتطبيع النص الأرسطى فى الثقافة الغربية" فى ٧ مايو (٢٠٠٦). أما فى مجال الترجمة فصدر له حتى الآن أسطورة برومئوس فى الأدبين الإنجليزي والفرنسى فى جزأين (٢٠٠١)، الذهن والمخ (٢٠٠١)، سحر مصر للرحالة الإنجليزي (٢٠٠٢)، الحركة النسائية (٢٠٠٢)، ما بعد الحركة النسائية (٢٠٠٢)، فرويد (٢٠٠٣)، تروتسكى والماركسية (٢٠٠٣)، فرانتس كافكا (٢٠٠٣)، رولان بارت (٢٠٠٣)، علم العلامات (٢٠٠٥)، القتل الجماعى، (٢٠٠٥)، النظرية النقدية (٢٠٠٥)، التحليل النفسى (٢٠٠٦).

## المراجعة فى سطور

### فاطمة موسى

- أكاديمية وناقدة و مترجمة .

- حاصلة على الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٧ برسالة موضوعها «الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى " ١٧٨٦ : ١٨٧٤ " .

- رئيسة قسم اللجنة الإنجليزية بجامعة القاهرة (١٩٧٢ - ١٩٧٨) .

- مقررة لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

- من مؤلفاتها باللغة العربية : بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى (١٩٦٥) - وليم شيكسبير شاعر المسرح (١٩٦٩) - فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢)- سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى (١٩٩٧) - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية (١٩٩٩) - سحر الرواية (٢٠٠٠) ، ومن مؤلفاتها بالإنجليزية : سير وليم جونز والرومانتيكيون (١٩٦٠) - الرواية العربية فى مصر من ١٩١٤ إلى ١٩٧٠ (١٩٧٠) ، ولها أكثر من ثلاثين بحثاً بالإنجليزية عن موضوعات مختلفة ، ومن أشهر ترجماتها : رواية نجيب محفوظ "ميرامار" (١٩٧٨) ومسرحية "الملك لير" لشيكسبير (١٩٦٨) ، كما أشرفت على إصدار خمسة أجزاء من قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ : ١٩٩٩)

- حاصلة على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٩٨) .

- توفيت عام ٢٠٠٧ بعد حياة حافلة بالإنجازات فى المجال الثقافى .

## أهداف المشروع

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١ - الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢ - التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣ - الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤ - ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالمين .
- ٥ - العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦ - الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .



## المشروع القومى للترجمة

- ١- اللغة العليا جون كوين
- ٢- الوثنية والإسلام (ط١) ل. مادمو باتيكار
- ٣- التراث المسروق جورج جيمس
- ٤- كيف تم كتابة السيناريو إنجا كاريتيكوفا
- ٥- شيا فى غيبوبة إسماعيل قصيص
- ٦- اتجاهات البحث اللساني ميلكا إلفيتش
- ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة لوسيان غولمان
- ٨- مشعلو الحرائق ماكس فريش
- ٩- التغيرات البيئية أندرو. س. جودى
- ١٠- خطاب الحكاية جيرار چينيت
- ١١- مختارات شعرية فيسولافا شيمبوريسكا
- ١٢- طريق الحرير ليفيد بواوينستون وأيرين فرانك
- ١٣- بيانة الساميين روبرتسن سميث
- ١٤- التحليل النفسى للألب جان بيلمان نويل
- ١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ إدوارد لوسى سميث
- ١٦- أئينة السوداء (ج١) مارتن برنال
- ١٧- مختارات شعرية فيليب لازكين
- ١٨- الشعر التسلى فى أمريكا اللاتينية مختارات
- ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة جورج سفيريس
- ٢٠- قصة العلم ج. ج. كراوثر
- ٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى صمد بهرنجى
- ٢٢- مذكرات وحالة عن المصريين جون أنتيس
- ٢٣- تجلى الجميل هانز جيورج جادامر
- ٢٤- ظلال المستقبل باتريك بارندر
- ٢٥- مثنوى (٦ أجزاء) مولانا جلال الدين الرومى
- ٢٦- دين مصر العالم محمد حسين هيكل
- ٢٧- التنوع البشرى الخلاق مجموعة من المؤلفين
- ٢٨- رسالة فى التسامح جون لوك
- ٢٩- الموت والوجود جيمس ب. كارس
- ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) ل. مادمو باتيكار
- ٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى جان سولاجيه - كلود كاين
- ٣٢- الانقراض ليفيد روب
- ٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية أ. ج. هويكنز
- ٣٤- الرواية العربية روجر آلن
- ٣٥- الأسطورة والحداثة پول ب. ديكسون
- ٣٦- نظريات السرد الحديثة والاس مارتين
- أحمد درويش
- أحمد فؤاد بلبع
- شوقى جلال
- أحمد الحضرى
- محمد علاء الدين منصور
- سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
- يوسف الأنطلى
- مصطفى ماهر
- محمود محمد عاشور
- محمد مقسم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
- هناء عبد الفتاح
- أحمد محمود
- عبد الوهاب علوب
- حسن الموين
- أشرف رفيق غففى
- يشارفد لصد عثمان
- محمد مصطفى بنوى
- طلعت شاهين
- نعيم عطية
- يمنى طريف الخولى وبنوى عبد الفتاح
- ماجدة الغنائى
- سيد أحمد على الناصرى
- سعيد توفيق
- بكر عباس
- إبراهيم الصبوحى شتا
- أحمد محمد حسين هيكل
- يشارفد جابر عصفور
- منى أبو سنة
- بدر الديب
- أحمد فؤاد بلبع
- عبد الستار الطوبجى وعبد الوهاب علوب
- مصطفى إبراهيم فهمى
- أحمد فؤاد بلبع
- حصة إبراهيم المنيف
- خليل كلفت
- حياة جاسم محمد

جمال عبد الرحيم	بروجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٢٧-
أنور مقيث	آلن تورين	نقد الحداث	٢٨-
منيرة كزيان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	أن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم قنمى ومحمد ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	ينجامين بارير	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكثافيو پاث	الذهب المزبورج	٤٣-
مارلين تالرس	ألفوس هكسلى	بعد عدة أهصاف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت دينيا وجون فاين	التراث المغفور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد النعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه. ث. ت. تورييس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمود برادة وعثمانى الميول وبوسف الانطلى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العلا	داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستى	مسار الرواية الإسبانية أمريكية	٥١-
لطفي فطيم وعادل لمرداش .	ب. نواليس ريس . ريجسيفيز ريوچر بيل	العلاج النفسى التديعى	٥٢-
مرسى سعد الدين	أ. ف. ألنجنون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحى	ج. مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	جون بولكنجهيم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العلا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	الحبرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الفتى	چوهانز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
ياشرف : محمد الجوهري	شارلوت سيجور - سميت	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى	رولان بارت	لذة النّس	٦٢-
مجاهد عبد النعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض	آلان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس موش	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد العظيم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أنطلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف المصباح	فالتين راسبوتين	تنشأ العجز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العلم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج رودريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حميم محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
فؤاد مجلى	ت. س. إليوت	السياسى العجز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	چين ب. تومبكنز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيوى	ل. ا. سيمينوف	صلاخ الدين والماليك فى مصر	٧٤-



٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أنثريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لكان ولغراء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	يوريس أوسينسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند نافورة الجموع	الكسندر بوشكين	مكارم الفعري
٨١-	الجماعات التخيلية	بنديكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميغيل	ميغيل دي أوتامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شحبة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحة)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرزاق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادق	أحمد قنحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتقريب	جلال آل أحمد	إبراهيم السورقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنثوني جينز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وأخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	اساليب وشعاع المسرح الإمبراطوري للامس	كارلوس ميغيل	ناتية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتنا الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويزو بايخو	سري محمد عبد الحليف
٩٦-	ثلاث زيفات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساغة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم قنحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار قاليط	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياه (شعر)	عبد الوهاب المؤظف	محمد بنيس
١٠٤-	أوروبا ماهوجني (مسرحية)	برتوت بريشت	عبد الفقار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيب
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دغور
١٠٧-	سيرة الفنان في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	چون بواوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم الثامن	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	ساندى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيات حماد كرنجى وسكان المستقم	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وواف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شقيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ليس النقاش
١١٩- النساء والأصرة والوانين الطاق فى الفتره الإسلامى	أميرة الأزهرى منبيل	بإشراف: روفع عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندي وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبيدة القديم والتبؤج المثلى للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها العولمة	أنيل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكفئ: أوهام الرأسمالية العالمية	جون جرائى	أحمد فؤاد بليغ
١٢٥- التحليل الموسيقي	سيدرك ثورپ ديفى	سمعة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	فولفانج ايسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الألب المقاتل	سوزان يامنيث	أميرة حصن نويرة
١٢٩- الرواية الإنسانية المعاصرة	ماريا نولورس أسيس جاروت	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرائك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التركيب الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولة	مايك فينرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شقيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كوني	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- باريسفالى (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبوري
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جوالونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروت (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليس	على عبدالرؤف البعبى
١٤٧- مسرحيات	تاتكريد نورست	عبدالقار مكارى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إتريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم متوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونثيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإفريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برونل	بشير السباعي
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣- غرام الفراغة	فيوليه فانويك	فاطمة عبدالله محمد
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرعى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال والآن وأوليت فيرمو	مى التلمسماني
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامي الكتجوى	عبدالعزيز يقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برونل	بشير السباعي
١٥٩- الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالطيم زيدان
١٦٢- تاريخ الكتب	يوجنا الأسوي	صلاح عبدالعزيز محبوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (ج١)	جورنون مارشال	يأشراف: محمد الجوهري
١٦٤- شامبيليون (حياة من نور)	جان لأكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. لفاناسيفا	سهر المصانفة
١٦٦- العلاقات بين الكينين واللمنين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- في عالم طاغور	رابنرنت طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أنبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دلييس	بسام يامين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حصين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كلشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩- حكايات آيسوب (قصص أطفال)	آيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- الفكر المهيمن الأمريكي من التجهيزات إلى التثاقيف	فلمنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوة (شعر)	وب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- جان كوكتو على شاشة السينما	رونيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالة لا تتام	هانز إيندورفر	نسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنيوه	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	يُندج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألين كرنان	بدر النيب

سعيد الفانسي	بول دي مان	السي والبصرة: مقالات في بكتة النقد الملمس	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	محاورات كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وأخرون	الكلام وأسمال وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين الراعي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل المنجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مفترات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شنة ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتين واسپوتين	الهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شبلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إلويين إمري وأخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد	يعقوب لاندאו	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخرى لبیب	جيرمي سيبروك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليک	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	الطاف حسين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هوردي	زالمان شاراز	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	الجيئات والشعوب واللغات	٢٠٥-
علي يوسف علي	جيمس جلايك	الهوية تصنع علماً جديداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنير	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوريان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمزج	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائي الغزنوي	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الفنى	جوناثان كلار	قربينان دوسوسير	٢١١-
يوسف عبدالفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزيان على لسان العميان	٢١٢-
سيد أحمد علي الناصري	ريمون فلاور	مصر منذ اقدم توابين حتى رحيل عبدالناصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جينز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين الراعي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نايلة البتواوي	صمويل بيكيت وهارولد بيتر	مسرحيتان طليعتان	٢١٧-
علي إبراهيم منوفي	خوايو كورتان	لعبة الحجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كازو إيشيچود	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
علي يوسف علي	باري پاركر	الهوية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانس	شعرية كلفاني	٢٢١-
نسيم مجلي	رونالد جواي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نقادي	باول فرياند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	دمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركيث	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد علي البربري	تيفيد هريت اورانس	أرض السماء وقصائد أخرى	٢٢٦-

٢٢٧-	المسرح الإنساني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ماري تيريز عبدالصحيح وخالد حسن
٢٢٩-	ملزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمري
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز چاكوب	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١-	الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال في التاريخ القريب	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام في السودان	ج. سينسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تيريزي (ج١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شوبكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادي	روبيث فيدين	غنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكاد	ياسر محمد جادالله وعيسى منبولى أحمد
٢٣٩-	العربي في الأدب الإسرائيلي	جيل رامراز - وايرخ	ناتية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاي حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	في انتظار البرابرة (رواية)	ج. م. كوتزي	ابنسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	إيفي بروفتصال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لورا إسكيليل	ناتية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاطلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابريل جارتيا ماركيت	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والعداء في مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشراوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالعليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أياظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جورجون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر القاطمية	ل. ا. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف رويتسون وجوى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف رويتسون وجوى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكرات	ديف رويتسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر	عبادة كحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نجبة	فاروجان كاراتجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (ج٣)	جورجون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٦١-	رحلة في فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إنواربو منوفا	محمد أبو العلا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جرين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

- ٢٦٥- روايات مترجمة أوسكار وايلد وصمويل جونسون لويس عوض
- ٢٦٦- مدير المدرسة (رواية) جلال آل أحمد عادل عبد المنعم على
- ٢٦٧- فن الرواية ميلان كونيترا بدر الدين عويكي
- ٢٦٨- ديوان شمس تيريزي (ج٢) مولانا جلال الدين الرومي إبراهيم النسوتي شتا
- ٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١) وليم چيفور بالجريف صبرى محمد حسن
- ٢٧٠- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢) وليم چيفور بالجريف صبرى محمد حسن
- ٢٧١- الحضارة القرينية: الفكرة والتاريخ توماس سى. باترسون شوقي جلال
- ٢٧٢- الألبيرة الأثرية فى مصر مى. مى. والترز إبراهيم سلامة إبراهيم
- ٢٧٣- الأصول الاجتماعية والثقافية لمركه مرامى فى مصر جوان كول عنان الشهاوى
- ٢٧٤- السيدة باربارا (رواية) رومولو جاييجوس محمود على مكى
- ٢٧٥- ص. س. إليه شاعرًا وثاقًا وكتيبًا مسرحيًا مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
- ٢٧٦- فنون السينما مجموعة من المؤلفين عبدالقادر التلمسانى
- ٢٧٧- أجنينات والصراع من أجل الحياة براين فورد أحمد فوزى
- ٢٧٨- البدايات إسحاق عظيموف نظريف عبدالله
- ٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية ف.س. سوتنرز طلعت الشايب
- ٢٨٠- الأم والتصويب وقصص أخرى بريم شند وآخرون سمير عبدالحميد إبراهيم
- ٢٨١- الفزيوس الأعلى (رواية) عبد العظيم شرر جلال الحفناوى
- ٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية لويس وولبرت سمير حنا صادق
- ٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى خوان رولفو على عبد الرؤف الببسى
- ٢٨٤- هرقل مجنونًا (مسرحية) يورجينييس أحمد عثمان
- ٢٨٥- رحلة خواجه حسن نظامى الدهلوى حسن نظامى الدهلوى سمير عبد الحميد إبراهيم
- ٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراسى محمود علاوى
- ٢٨٧- الثقافة والعولة والنظام العالمى أنطوان كيج محمد يحيى وآخرون
- ٢٨٨- الفن الروائى ديفيد لودج ماهر البطوطى
- ٢٨٩- ديوان منوچهرى الدامغانى أبو نجم أحمد بن قوص محمد نور الدين عبدالمنعم
- ٢٩٠- علم اللغة والترجمة جورج موانان أحمد زكريا إبراهيم
- ٢٩١- تاريخ المسرح الإصطناعى فى القرن العشرين (ج١) فرانشمسكو رويس راسون السيد عبد الظاهر
- ٢٩٢- تاريخ المسرح الإصطناعى فى القرن العشرين (ج٢) فرانشمسكو رويس راسون السيد عبد الظاهر
- ٢٩٣- مقدمة للأدب العربى روجر آلن مجدى توفيق وآخرون
- ٢٩٤- فن الشعر يوالو رجاء ياقوت
- ٢٩٥- سلطان الأسطورة جوزيف كامبل وبيل موريز بدر الديب
- ٢٩٦- مكبث (مسرحية) وليم شكسبير محمد مصطفى بنوى
- ٢٩٧- فن النصح بين اليونانية والسريانية نيونيميسوس ثراكس ويوسف الأهوازى ماجدة محمد أنور
- ٢٩٨- مقامة المعبد وقصص أخرى نخبة مصطفى حجازى السيد
- ٢٩٩- ثورة فى التكنولوجيا الحيوية جين ماركس هاشم أحمد محمد
- ٣٠٠- نسخة من نسخة فى اللغة الإصطناعية والعربية (ج١) لويس عوض جمال الجزيرى وبهاء جاجين وإيزابيل كمال
- ٣٠١- نسخة من نسخة فى اللغة الإصطناعية والعربية (ج٢) لويس عوض جمال الجزيرى و محمد الجندي
- ٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين جون فينون وجوهى جروفرز إمام عبد الفتاح إمام

٢٠٣-	أقدم لك: بوذا	جين هوب وويون فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦-	الحمامة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسا ليو تار	نبيل سعد
٢٠٧-	أقدم لك: الشعر	ديفيد باييتو وهوارد سلينا	محمود مكي
٢٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وويون فان لو	مدوح عبد المنعم
٢٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلان وأوسكار زارت	جمال الجزيري
٢١٠-	أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محسن الدين مزيد
٢١١-	مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج. كونجود	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الأسود	وليم دييوس	أسعد حلم
٢١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعيري
٢١٤-	مارسيل بوشامب: الفن كعدم	جانيس ميتك	هويدا السباعي
٢١٥-	جرامش في العالم العربي	ميشيل برونيتو والمهاجر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦-	محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	س. شير لايموقا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الاب الروسى في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور نوبدا	جايتري سبيفاك وكريستوفر نوريس	حسام نابل
٢٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ١)	ليثي برو تشسال	بشاراف: صلاح فضل
٢٢٢-	وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي	بيليو يوجين كلينبارو	خالد مقلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٢٢٤-	العب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٢٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب يوسان	كريستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٢٩-	رسائل عبد الميلاء (شعر)	تد هيوز	محمد عبد إبراهيم
٢٣٠-	كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٢٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم متوفى
٢٣٣-	الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	يكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى المشوى
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧-	فلسفة الولاء	چوذايا رويس	أحمد الأتمماري
٢٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٢٣٩-	تاريخ الأدب في إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيرويوچلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمي
٢٤٢-	سلامان وأيمسال (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز يقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	نادين جوريمير	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالاتجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجيزيرى
٢٤٧-	الصبيبة الطاشون (رواية)	جان كوكتو	يكر الحلوى
٢٤٨-	المتصوفة الأتراك في الأدب التركي (ج١)	محمد فؤاد كويرلى	عبد الله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانتصارى
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفرن الإسلامي في الأتلس الزخرفة الهندسية	باسيليو يابون مالدونادو	على إبراهيم متوفى
٢٥٤-	الفرن الإسلامي في الأتلس: الزخرفة النباتية	باسيليو يابون مالدونادو	على إبراهيم متوفى
٢٥٥-	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٢٥٦-	الميراث المر	يول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧-	مقون هومس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامة	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩-	محاورة بارتيميس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب وتويلا باركان	ليلى الشربيني
٢٦١-	التصحر: التهديد والمواجهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وأمال شاوور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبيزل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤-	حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	تجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سلم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبد الهادى رضا
٢٦٨-	المصطلح المرادف: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عايد خزندار
٢٦٩-	المرأة في أب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	ألفن والحياة في مصر الفرعونية	كلير لا لويت	فاطمة عبد الله محمود
٢٧١-	المتصوفة الأتراك في الأدب التركي (ج٢)	محمد فؤاد كويرلى	عبد الله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشيايب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبد الحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكى	على إبراهيم متوفى
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شفيدي	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	القضب وأحلام الستين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبد الفتاح فرج



جمال عبدالرحمن	سنيل بات	٢٧٩- ملك في الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جونتر جراس	٢٨٠- حديث عن الخضارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٢٨١- أساميات اللغة
أحمد محمد نادی	بهاء الدين محمد اسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٢٨٥- مشترى العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء جاهين	جون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٢٨٨- مواظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٢٨٩- تقاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. رويرتس	٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى
منى الروبوى	مايف بينشى	٢٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبدالحميد	قرتاندو دى لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيري	نوة لويس ماسينيون	٢٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول بيفيز	٢٩٤- القوى الأربع الأساسية في الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل قصيص	٢٩٥- آلام سيافور (رواية)
محمود علوى	تقى نجارى راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتي شين	٢٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفيتش وآلن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممنوح عيد المنعم	زياونن ساربر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممنوح عيد المنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تودور شتورم وجوتفرد كوار	٤٠٣- ربة المطر والملائس تصنع الناس (روايتان)
ظبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحمى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا ماتتاتاريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان في القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بالتدريج كتابه
عنان الشهاوى	جوان فونشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند واسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغودة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	جيتيفر أكرمان	٤١١- همس من الماضي
بإشراف: صلاح فضل	ليفى برونسسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج. ١، ٢ ج.)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفا	٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدرش ثورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك  
٤١٨- سيلسان الزمر الحاكمة في مصر الشاذلية جين هاثواي  
٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية جون مارلو  
٤٢٠- مكرى ميجاس (قصة فلسفية) فولتير  
٤٢١- الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة  
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة  
٤٢٣- إسراعات الرجل الطيف نخبة  
٤٢٤- لواضع الحق ولواضع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامي  
٤٢٥- من طلوس إلى فرح محمود طلوعى  
٤٢٦- الخفافيش وقاصص أخرى نخبة  
٤٢٧- يانديراس الطاغية (رواية) باي إنكلان  
٤٢٨- الخزائن الخفية محمد هوتك بن داود خان  
٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سينسر وأندرجى كروث  
٤٣٠- أقدم لك: كائنات كريستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى  
٤٣١- أقدم لك: فوكي كريس هوروكس وثوران جفتيك  
٤٣٢- أقدم لك: ماكافاللى پاتريك كيرى وأوسكار زاريت  
٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد تويرس وكارل فلتت  
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية دونكان هيث وچوى بورهام  
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زديج  
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١) فريدريك كويلستون  
٤٣٧- رحلة هندي في بلاد الشرق العربي شبلى النعماني  
٤٣٨- بطلات وضحايا إيمان ضياء الدين بيبرس  
٤٣٩- موت المراسي (رواية) صدر الدين عيني  
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرسنت بروسناد  
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونذاتى روى  
٤٤٢- احتشيسوت: المرأة الفرعونية فوزية أسعد  
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستقبلها وتغيرها كيس فرستينغ  
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاوريت سيجورنه  
٤٤٥- حول وزن الشعر پرويز نائل خاثلرى  
٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير  
٤٤٧- ملحمة السيد تراث شعبى إسباني  
٤٤٨- الفلاحون (ميراث الترجمة) الأب عيروط  
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسموية نخبة  
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسموية صوفيا فوكا وريبيكا رايت  
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن وبون فان لون  
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت  
٤٥٣- القاهرة: إقامة حديثة جان لوك أرنو  
٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رينيه بريدال
- مجاهد عبدالمنعم مجاهد  
عبد الرحمن الشيخ  
نسيم مجلى  
الطيب بن رجب  
أشرف كيلانى  
عبدالله عبدالرازق إبراهيم  
وحيد النقاش  
محمد علاء الدين منصور  
محمود علاوى  
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب  
ثرىا شلبى  
محمد أمان صافى  
إمام عبدالفتاح إمام  
إمام عبدالفتاح إمام  
إمام عبدالفتاح إمام  
إمام عبدالفتاح إمام  
حمدي الجابرى  
عصام حجازى  
ناجى رشوان  
إمام عبدالفتاح إمام  
جلال الحفناوى  
عايدة سيف الدولة  
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب  
محمد طارق الشراوى  
فخرى لبيب  
ماهر جويجاني  
محمد طارق الشراوى  
صالح علمانى  
محمد محمد يونس  
أحمد محمود  
الطاهر أحمد مكى  
محمى الدين البان ووليم داوود مرقس  
جمال الجزيرى  
جمال الجزيرى  
إمام عبد الفتاح إمام  
محيمى الدين مزيد  
حليم طوسون وفؤاد الدهان  
سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم اقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: اللأشياء والتأزيرة	ستوارت هود وليتزا جانسنز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجوى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأثر إلى السربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلّة	مايكل بارنتى	حصّة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جتزينبرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب ويطولات قرعونية	فيوليا قانونيك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين نيلو	ربيع روية
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢- لون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- لون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والتسوية	يام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرچينيا دانيلسون	عادل هلال عثمانى
٤٧٦- أرض الحجاب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دوتج	عبد العزيز حمدي
٤٧٩- المقهى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠- تساو ون جى (مسرحية)	كو مو روى	عبد العزيز حمدي
٤٨١- يرده الننى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جاميل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التقى	هاتسن روبرت ياروس	رشيد بنحو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالطيم عبدالقنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبابى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- مُسْـوَلَة الفلسفة علماً نقيفاً	إدموند هُـسْـوَل	محمود رجب
٤٩٠- أسرار البيقاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى فارچيت	محمد رفعت عواد

- ٤٩٣- خطابات إلى طالب اله غيتيات هارولد بالمرو  
٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج في النهار نصوص مصرية قديمة  
٤٩٥- اللوى إينوارد تيفان  
٤٩٦- الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١) إكوانو بانولوى  
٤٩٧- العلمية والفنوع والنوعية في الشرق الأوسط نادية العلى  
٤٩٨- النساء والفنوع في الشرق الأوسط جوديث تاكر ومارجريت مريودن  
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والفنوع مجموعة من المؤلفين  
٥٠٠- في طفتوت: دراسة في الميرة الثانية العربية تيتز رويكى  
٥٠١- تاريخ النساء في الغرب (ج١) آرثر جولد هامر  
٥٠٢- أصوات بعيدة مجموعة من المؤلفين  
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسي الحديث نخبة من الشعراء  
٥٠٤- كتابات أسامية (ج١) مارتن هاينجر  
٥٠٥- كتابات أسامية (ج٢) مارتن هاينجر  
٥٠٦- ربما كان قديساً (رواية) آن تيلر  
٥٠٧- سيدة الماضي الجميل (مسرحية) بيتر شيفر  
٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومى عبدالباقى جليانارلى  
٥٠٩- الفقر والإحسان في مصر سلطين المالك آدم صبرة  
٥١٠- الأرملة الماكورة (مسرحية) كارلو جولونوى  
٥١١- كوكب مرقع (رواية) آن تيلر  
٥١٢- كتابية النقد السينمائى تيموشى كوريجان  
٥١٣- العلم الجصور تيد أنتون  
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية جونثان كولر  
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة فنوى مالطى دوجلاس  
٥١٦- إرادة الإنسان في علاج الإدمان آرنولد واشنطن وديونا باوندى  
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى نخبة  
٥١٨- استكشاف الأرض والكون إسحق عظيموف  
٥١٩- محاضرات في المثالية الحديثة جوزايا رويس  
٥٢٠- الابع الفرنسى بمصر من العلم إلى المشروع أحمد يوسف  
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة آرثر جولد سميت  
٥٢٢- إسبانيا في تاريخها أميركو كاسترو  
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمجنج باسيليو بابون مالتونادو  
٥٢٤- الملك ليد (مسرحية) وايم شكسبير  
٥٢٥- موسم سيد في بيروت وقصص أخرى نيسى جونسنون  
٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية ستيفن كروول ووايم رانكين  
٥٢٧- أقدم لك: كافكا ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب  
٥٢٨- أقدم لك: تروتسكى والماركسية طارق على وقيل إيفانز  
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى محمد إقبال  
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية رينيه جينو
- محمد صالح الضالع  
شريف الصيقى  
حسن عبد ربه المصرى  
مجموعة من المترجمين  
مصطفى رياض  
أحمد على بدوى  
فيصل بن خضراء  
طلعت الشايب  
سحر فراج  
هالة كمال  
محمد نور الدين عبدالمنعم  
إسماعيل المصنق  
إسماعيل المصنق  
عبدالحميد فهمى الجمال  
شوقى فهم  
عبدالله أحمد إبراهيم  
قاسم عبده قاسم  
عبدالرازق عبد  
عبدالحميد فهمى الجمال  
جمال عبد الناصر  
مصطفى إبراهيم فهمى  
مصطفى بيومى عبد السلام  
فدوى مالطى دوجلاس  
صبرى محمد حصن  
سمير عبد الحميد إبراهيم  
هاشم أحمد محمد  
أحمد الأنصارى  
أمل الصبيان  
عبدالوهاب بكر  
على إبراهيم منوفى  
على إبراهيم منوفى  
محمد مصطفى بدوى  
نادية رفعت  
محى الدين مزيد  
جمال الجزيرى  
جمال الجزيرى  
حازم محفوظ  
عمر الفاروق عمر

٥٣٦-	ما الذي حدث في مَحدث ١١ سبتمبر؟	جاك بيردا	صفاء فتحي
٥٣٧-	المغامر والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٨-	تَلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشراوى
٥٣٩-	الإسلاميون الجزائريون	سيلفون لوبا	حمادة إبراهيم
٥٤٠-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
٥٤١-	الثقافات وقیم التقدم	مسویل منتجنون ولورانس هاريزون	شرقي جلال
٥٤٢-	الحب والحرة (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٤٣-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانييل	محمد الحديدي
٥٤٤-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٥-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤٦-	هي تتخيل وهاليس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٧-	قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٨-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٩-	أقدم لك: ميلاني كلابن	روبرت منشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٥٠-	يا له من سباق محوم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٥١-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٥٢-	أقدم لك: بارت	فيليب ثودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٥٣-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبورن ويورن فان لون	حمدي الجابري
٥٥٤-	أقدم لك: علم العلامات	بول كويلي ولينتا جانز	جمال الجزيري
٥٥٥-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم ويبرو	حمدي الجابري
٥٥٦-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٧-	قصص مثالية	ميجيل دي ثريانتس	علي عبد الرؤوف البعبي
٥٥٨-	مخيل لشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٩-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالمصمى عمر زين الدين
٥٦٠-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن العاشر والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصر الدين الجبالي
٥٦١-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وثوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٦٢-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٦٣-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زويدين سارداروويرون فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٦٤-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٥-	مصلحة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٦-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٧-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٨-	ورود الخريف (مسرحية)	خاشينيو بينابيتتى	صبرى محمد التهامى
٥٦٩-	عش الغريب (مسرحية)	خاشينيو بينابيتتى	صبرى محمد التهامى
٥٧٠-	الشرق الأوسط المعاصر	ديورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحمد أحمد
٥٧١-	تاريخ أوروبا في المصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٧٢-	الوطن المقتضب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٧٣-	الأصول في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩ -	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر نيب
٥٧٠ -	دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١ -	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوايتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢ -	الطب في زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣ -	أقدم لك: فريد	ريتشارد أيجناتس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤ -	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥ -	الاقتصاد السياسي للعولة	نجير روزن	أحمد محمود
٥٧٦ -	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧ -	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨ -	الجماليات عند كيتس وهنت	أوجي ميوزيكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرؤوف
٥٧٩ -	أقدم لك: تشومسكى	جون ماهر وجودي جرونز	محبي الدين مزيد
٥٨٠ -	دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فيز وپول سيجرز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١ -	الحققي يمرتوتين (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢ -	موايا على الذات (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣ -	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤ -	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥ -	الأمير احتجاب (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦ -	السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧ -	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدى
٥٨٨ -	أمنوتب الثالث	أنيس كابرو	ماهر جورجاني
٥٨٩ -	تمبكت العجبية	فيلكس ديپوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠ -	أساطير من الموروثات الشعبية الفنطنية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١ -	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالقواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢ -	الثورة المصرية (ج١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣ -	قصائد ساحرة	پول فاليريى	يكر الحلو
٥٩٤ -	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	آمانى فوزى
٥٩٥ -	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج٢)	إكلو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦ -	الصحة العقلية في العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧ -	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨ -	مصر وكثمان وإسرائيل	دونالد رينغورد	بيومى على قنديل
٥٩٩ -	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠ -	الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١ -	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن يكر وسمر الشيشكى
٦٠٢ -	ليوتارنخو: فلسفة ما بعد حداثية	جيمس وإيامز	إيمان عبدالعزیز
٦٠٣ -	النقد الثقافى	آرثر أيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤ -	الكوارث الطبيعية (مج ١)	پاتريك ل. آيوت	توفيق على منصور
٦٠٥ -	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦ -	قصة البردى اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعنتى

- ٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (ج١) هارى سينت فيليبى  
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (ج٢) هارى سينت فيليبى  
٦٠٩- الانتخاب الثقافى اجنر فوج  
٦١٠- العمارة المذنبه وفانيل لويث جوشمان  
٦١١- النقد والايديولوجية تيرى ايجلتون  
٦١٢- رسالة القضية فضل الله بن حامد الحسينى  
٦١٣- السياسة والسياسة كوان مايكل هول  
٦١٤- بيت الأقصر الكبير (رواية) فوزية أمعد  
٦١٥- عرض الأحداث لى زادت فى بغداد من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ أليس يسيرينى  
٦١٦- أساطير بيضاء روبرت يانج  
٦١٧- الفولكلور والبحر هوراس بيك  
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة تشارلز فيليبس  
٦١٩- مناقب أورشليم القدس ريمون استانبولى  
٦٢٠- السلام الصليبي توماس ماستاك  
٦٢١- ربايعات الخيام (ميراث الترجمة) عمر الخيام  
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين آى تشينغ  
٦٢٣- نوارى جحا الإيرانى سعيد قانعى  
٦٢٤- شعر المرأة الأفريقية نخبة  
٦٢٥- الجرح السرى جان جينيه  
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (ج٢) نخبة  
٦٢٧- حكايات إيرانية نخبة  
٦٢٨- أصل الأنواع تشارلز داروين  
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية نيقولاس جويات  
٦٣٠- سيرتى الذاتية أحمد بلو  
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر نخبة  
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا نواورس برامون  
٦٣٣- الحب وقنونه (شعر) نخبة  
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية روى ماكودي وإسماعيل سراج الدين  
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر جودة عبد الخالق  
٦٣٦- حج بولنده جناب شهاب الدين  
٦٣٧- مصر الحديثة ف. روبرت هنتز  
٦٣٨- الديمقراطية والشعر روبرت بن وارين  
٦٣٩- فننق الأرق (شعر) تشارلز سيميك  
٦٤٠- الكسياد الاميرة أناكومنينا  
٦٤١- بيرتراند رسل (مختارات) بيرتراند رسل  
٦٤٢- أقدم ك: داروين والتطور چوناثان ميلر وروين فان لون  
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر) عبد الماجد الدريابادى  
٦٤٤- الطوم عند المسلمين هوارد د. فويرنر
- صبرى محمد حسن  
صبرى محمد حسن  
شوقى جلال  
على إبراهيم منوفى  
فخرى صالح  
محمد محمد يونس  
محمد فريد حجاب  
منى قطان  
محمد رفعت عواد  
أحمد محمود  
أحمد محمود  
جلال البنا  
عايدة الباجورى  
بشير السباعى  
محمد السباعى  
أمير نبيه وعبد الرحمن حجازى  
يوسف عبدالفتاح  
غادة الطوانى  
محمد برادة  
توفيق على منصور  
عبدالوهاب علوب  
مجدى محمود الميجى  
عزة الخيمسى  
صبرى محمد حسن  
ياشراق حسن طلب  
رانيا محمد  
حمادة إبراهيم  
مصطفى اليهنساوى  
سمير كريم  
سامية محمد جلال  
بدر الرقاعى  
فؤاد عبد المطلب  
أحمد شافعى  
حسن حبشى  
محمد قدرى عمارة  
ممنوح عبد المنعم  
سمير عبد الحميد إبراهيم  
فتح الله الشيخ

عبد الوهاب علوب	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	السيلة للتربية الأمريكية وسامرها الخلابة	٦٤٥-
عبد الوهاب علوب	سپهر نبيح	قصة الثورة الإيرانية	٦٤٦-
فتحى العشري	چون نينه	رسائل من مصر	٦٤٧-
خليل كلفت	بياتريث سارلو	بورخيس	٦٤٨-
سحر يوسف	چى دى موباسان	الغرف وقصص خرافية أخرى	٦٤٩-
عبد الوهاب علوب	روچر أوين	الولاية والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	٦٥٠-
أمل الصبان	وثائق قديمة	يليسبس الذى لا نعرفه	٦٥١-
حسن نصر الدين	كلود ترونكر	آلهة مصر القديمة	٦٥٢-
سمير جريس	إيريش كستتر	مدرسة الطفلة (مسرحية)	٦٥٣-
عبد الرحمن الخميسى	نصوص قديمة	أساطير شعبية من لوزيكستان (ج١)	٦٥٤-
حليم طوسون ومحمود ماهر طه	إيزابييل فرانكو	أساطير وآلهة	٦٥٥-
ممنوح البستاورى	ألفونسو سامستى	خيز الشعب والأرض العمراء (مسرحيات)	٦٥٦-
خالد عباس	مريثيس غارثيا أرينال	محاكم التفقيش والموريسكيون	٦٥٧-
صبرى التهامى	خوان رامون خيمينيث	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	٦٥٨-
عبد اللطيف عبد الحليم	نخبة	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	٦٥٩-
هاشم أحمد محمد	ريتشارد فايفيلد	نافذة على أحدث العلوم	٦٦٠-
صبرى التهامى	نخبة	روائع أندلسية إسلامية	٦٦١-
صبرى التهامى	داسو سالديار	رحلة إلى الجنور	٦٦٢-
أحمد شافعى	ليوسيل كليفتون	أمرأة عادية	٦٦٣-
عصام زكريا	ستيفن كوهان وينا راي هارك	الرجل على الشاشة	٦٦٤-
هاشم أحمد محمد	بول دافيز	عوالم أخرى	٦٦٥-
جمال عبد القاصر ومنحت الجيار وجمال جاد الرب	ولفجانج آتش كليمن	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	٦٦٦-
على ليلة	ألفن جولدنر	الأزمة القائمة لظم الاجتماع النربى	٦٦٧-
ليلى الجبالى	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ثقافات العولة	٦٦٨-
نسيم مجلى	وول شوينكا	ثلاث مسرحيات	٦٦٩-
ماهر الطوطى	جوستاف أنولفو بكر	أشعار جوستاف أنولفو	٦٧٠-
على عبدالأمير صالح	جيمس بولدين	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	٦٧١-
إيتهاال سالم	نخبة	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	٦٧٢-
جلال الحفناوى	محمد إقبال	ضرب الكليم (شعر)	٦٧٣-
محمد علاء الدين منصور	آية الله المظمى الخمينى	ديوان الإمام الغضينى	٦٧٤-
بإشراف: محمود إبراهيم السعنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	٦٧٥-
بإشراف: محمود إبراهيم السعنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	٦٧٦-
أحمد كمال الدين حلمى	إدوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	٦٧٧-
أحمد كمال الدين حلمى	إدوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	٦٧٨-
توفيق على منصور	وليام شكسبير	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	٦٧٩-
محمد شفيق غربال	كارل ل. بيكو	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	٦٨٠-
أحمد الشيمى	ستانتلى فشى	هل يوجد نس فى هذا الفصل؟	٦٨١-
صبرى محمد حسن	بن أوكرى	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	٦٨٢-



صبري محمد حسن	تي. م. أوكو	سكين واحد لكل رجل (رواية)	٦٨٣-
رزق أحمد بهنسي	أوراشيو كيروجا	الأمم المتحدة الكلمة (أنا كندا) (ج١)	٦٨٤-
رزق أحمد بهنسي	أوراشيو كيروجا	الأمم المتحدة الكلمة (المسراء) (ج٢)	٦٨٥-
سحر توفيق	ماكسين هونج كنجستون	امرأة محاربة (رواية)	٦٨٦-
ماجدة العفاني	فتانة حاج سيد جوادى	محبوبة (رواية)	٦٨٧-
فتح الله الشيخ وأحمد السماحي	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	الانفجارات الثلاثة العظمى	٦٨٨-
هناء عبد الفتاح	تادوش روجيفيتش	الملف (مسرحية)	٦٨٩-
رمسيس عوض	(مختارات)	محاكم التنقيش في قرنسا	٦٩٠-
رمسيس عوض	(مختارات)	ألبرت أينشتاين: حياته وغمائمه	٦٩١-
حمدي الجابري	ريتشارد أنيجانسي وأوسكار زاريت	أقدم لك: الوجوه	٦٩٢-
جمال الجزيري	حاتيم يرشيت وآخرون	أقدم لك: القتل الجماعي (المحرقة)	٦٩٣-
حمدي الجابري	جيف كوليتز وبيبل ماييلين	أقدم لك: فريدا	٦٩٤-
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروف	أقدم لك: رسل	٦٩٥-
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وأوسكار زاريت	أقدم لك: روسو	٦٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	روبرت وبغين وجودي جروف	أقدم لك: أرستطو	٦٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	ليود سينسر وأندريجي كروز	أقدم لك: عصر التنوير	٦٩٨-
جمال الجزيري	إيفان وارد وأوسكار زاريت	أقدم لك: التطيل النفسي	٦٩٩-
يسمة عبدالرحمن	ماريو بارجاس يوسا	٧٠٠- الكاتب وواقعه	
منى البرنس	وليم رود فيليان	٧٠١- الذاكرة والحداثة	
عبد العزيز قهسي	جوستيتيان	٧٠٢- ملنة جوستيتيان في الله الرباني (بإدارة الترجمة)	
أمين الشواربي	إيوارد جرانفيل براون	٧٠٣- تاريخ الأدب في إيران (ج٢)	
محمد علاء الدين منصور وآخرون	مولانا جلال الدين الرمي	٧٠٤- فيه ما فيه	
عبدالحاميد مذكور	الإمام الفزالي	٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	
عزت عامر	جونسون ف. يان	٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	
وفاء عبدالقادر	هوارد كاليجل وآخرون	٧٠٧- أقدم لك: قاتل بنيامين	
رعوف عباس	دونالد مالركولم ريد	٧٠٨- فراعنة من؟	
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	٧٠٩- معنى الحياة	
دعاء محمد الخطيب	إيان هانشباي وجوموران - إليس	٧١٠- الأخطال والتكنولوجيا والثقافة	
هناء عبد الفتاح	ميرزا محمد هادي رسوا	٧١١- ذرة التاج	
سليمان البستاني	هوميروس	٧١٢- الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة)	
سليمان البستاني	هوميروس	٧١٣- الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة)	
حنا صاوه	لامتية	٧١٤- حديث القلوب (ميراث الترجمة)	
أحمد فتحى زغلول	إدمون ديمولان	٧١٥- سر تدم الإنكليز السكسونيين (بإدارة الترجمة)	
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٦- جامعة كل المعارف (ج٢)	
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٧- جامعة كل المعارف (ج٣)	
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٨- جامعة كل المعارف (ج٤)	
جميلة كامل	م. جولديرج	٧١٩- مسرح الأطفال: فلسفة ومثلية	
على شعبان وأحمد الخطيب	دونام جونسون	٧٢٠- مداخل إلى البحث في تعلم اللغة الثانية	

مصطفى ليب عبد الغنى	هـ. أ. ولفسون	٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج ١)
الصفصافى أحمد القاطورى	يشار كمال	٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى
أحمد ثابت	إفرايم نيمنى	٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية
عبد الريس	بول روينسون	٧٢٤- اليسار القروى
مى مقلد	جون فينكس	٧٢٥- الاضطراب النفسى
مروة محمد إبراهيم	غيرمو غوثاليس يوسف	٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب
وحيد السعيد	باچين	٧٢٧- حلم البحر (رواية)
أميرة جمعة	موريس آليه	٧٢٨- العولة: تدمير العمالة والنمو
هويدا عزت	صانق زيبكلام	٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران
عزت عامر	أن جاتى	٧٣٠- حكايات من السهل الأفريقية
محمد قبرى عمارة	مجموعة من المؤلفين	٧٣١- التوح: الفكر والأشئ بين التميز والاختلاف
سمير جريس	إنجو شولتسه	٧٣٢- قصص بسيطة (رواية)
محمد مصطفى بدوى	وليم شيكسبير	٧٣٣- مأساة عطيل (ممرحية)
أمل الصبان	أحمد يوسف	٧٣٤- بونابرت فى الشرق الإسلامى
محمود محمد مكى	مايكل كوريسون	٧٣٥- فن السيرة فى العربية
شعبان مكارى	هوارد زن	٧٣٦- التاريخ الشعبى لولايات المتحدة (ج ١)
توفيق على منصور	باتريك ل. أبوت	٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج ٢)
محمد عواد	جيتار دى جورج	٧٣٨- بحث من مصر ما قبل التاريخ إلى القوة الدلوكية
محمد عواد	جيتار دى جورج	٧٣٩- بحث من مصر ما قبل التاريخ إلى القوة الدلوكية
مرقت ياقوت	بارى هندس	٧٤٠- خطابات السلطة
أحمد هيكل	برنارد لويس	٧٤١- الإسلام وأزمة العصر
رزق بهنسى	خوسيه لاكواندا	٧٤٢- أرض حارة
شوقى جلال	روبرت أونجر	٧٤٣- الثقافة: منظور داروينى
سمير عبد الحميد	محمد إقبال	٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر)
محمد أبو زيد	بيك الدنبلى	٧٤٥- المثلث السلطانية
حسن النعيمى	جوزيف آ. شومبيتر	٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)
إيمان عبد العزيز	تريفور وايتوك	٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما
سمير كويم	فرانسيس بويل	٧٤٨- تدمير النظام العالمى
باتمنى جمال الدين	ل.ج. كاليفيه	٧٤٩- إيكولوجيا لغات العالم
ياشراق أحمد عثمان	هوميروس	٧٥٠- الإلياذة
علاء السباعى	نخبة	٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى
نمر عارورى	جمال قارصلى	٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف
محسن يوسف	إسماعيل سراج الدين وآخرون	٧٥٣- التنمية والقيم
عبد السلام حيدر	أنّا مارى شيمل	٧٥٤- الشرق والغرب
على إبراهيم متوفى	أنثروب. ديبكى	٧٥٥- تاريخ الشعر الإشبلى خلال القرن العشرين
خالد محمد عباس	إنريكي خاردييل بوتشلا	٧٥٦- ذات العين الساحرة
أمال الروبى	پاتريشيا كرون	٧٥٧- تجارة مكة
عاطف عبد الحميد	بروس روينز	٧٥٨- الإحساس بالعولة

جلال الحفناوى	مولوى سيد محمد	النثر الأردى	٧٥٩-
السيد الأسود	السيد الأسود	الدين والتصوير الشعبي للكون	٧٦٠-
فاطمة ناعوت	فيرجينيا وولف	جيب مقلدة بالحجارة (رواية)	٧٦١-
عبدالعال صالح	ماريا سوليداد	المسلم عدو وصديقاً	٧٦٢-
نجوى عمر	أنريكو بيا	الحياة فى مصر	٧٦٣-
حازم محفوظ	غالب الدهلوى	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	٧٦٤-
حازم محفوظ	خواجہ مير درد الدهلوى	ديوان خواجہ الدهلوى (شعر تصوف)	٧٦٥-
غازى برو وخليل أحمد خليل	تييرى هنتش	الشرق المتخيل	٧٦٦-
غازى برو	نسيب سمير الحسينى	الغرب المتخيل	٧٦٧-
محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى	حوار الثقافات	٧٦٨-
رندا النشار وضياء زاهر	فريدريك هتمان	أدياء أحياء	٧٦٩-
صبرى التهامى	بينيتو بيريتى جالوس	السيدة بيرفيكتا	٧٧٠-
صبرى التهامى	ريكارزو جويرالديس	السيد سيجوندو سوميرا	٧٧١-
محسن مصيلحى	إليزابيث رايت	بريخت ما بعد الحداثة	٧٧٢-
ياشراق: محمد فتحى عبدالهادى	جون فيزد وپول ستيرجيز	دائرة المعارف النولية (ج٢)	٧٧٣-
حسن عبد ربه المصرى	مجموعة من المؤلفين	الديوتراخية الأريكية: التاريخ والمرتكات	٧٧٤-
جلال الحفناوى	نذير أحمد الدهلوى	مرآة العروس	٧٧٥-
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	منظومة مصيبت نامہ (مج١)	٧٧٦-
عزت عامر	چيمس إ. ليدسى	الانفجار الأعظم	٧٧٧-
حازم محفوظ	مولانا محمد أحمد ورما القادري	صفوة المديح	٧٧٨-
سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تلاكهاشى	نخبة	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	٧٧٩-
سمير عبد الحميد إبراهيم	غلام رسول مهر	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠	٧٨٠-
تبيلة بدران	هدى بدران	الطريق إلى بكين	٧٨١-
جمال عبد المقصود	مارفن كاراسون	المسرح المسكون	٧٨٢-
طلعت السروجى	فيك جورج وپول ويلنج	العولة والرعاية الإنسانية	٧٨٣-
جمعة سيد يوسف	ديفيد أ. وولف	الإساعة للطفل	٧٨٤-
سمير حنا صادق	كارل ساجان	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	٧٨٥-
سحر توفيق	مارجريت أتوود	المنظية (رواية)	٧٨٦-
إيناس صادق	جوزيه بوفيه	العودة من فلسطين	٧٨٧-
خالد أبو اليزيد البلتاجى	ميروسللاف فوتر	سر الأهرامات	٧٨٨-
منى الدرووى	هاجين	الانتظار (رواية)	٧٨٩-
جيهان العيسوى	مونيك بوينو	الفرانكفونية العربية	٧٩٠-
ماهر جويجاشى	محمد الشيعى	المطور ومعال المطور فى مصر القديمة	٧٩١-
منى إبراهيم	منى ميخائيل	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومخوف	٧٩٢-
رؤف وصفى	جون جريفيش	ثلاث رؤى للمستقبل	٧٩٣-
شعبان مكافى	هوارد زن	التاريخ الشعبي للولايات المتحدة (ج٢)	٧٩٤-
على عبد الرؤف البيمى	نخبة	مختارات من الشعر الإنسانى (ج١)	٧٩٥-
حمزة المزنى	نعوم تشومسكى	أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	٧٩٦-

طلعت شاهين	نخبة	الرؤية في ليلة معتمة (شعر)	٧٩٧-
سميرة أبو الحسن	كاترين جيلنرد ودافيد جيلنرد	الإرشاد النفسي للأطفال	٧٩٨-
عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	معلم السنوات	٧٩٩-
عبد الجواد توفيق	ميشيل ماككارشي	قضايا في علم اللغة التطبيقية	٨٠٠-
بإشراف: محسن يوسف	تقرير دولي	نحو مستقبل أفضل	٨٠١-
شروين محمود الرفاعي	ماريا سوليداد	مسلمو غرناطة في الآداب الأوروبية	٨٠٢-
عزة الخميسي	توماس باترسون	التغيير والتنمية في القرن العشرين	٨٠٣-
درويش الطلوجي	دانيل هيرشه-ليجييه وجان بول ويلام	سوسيولوجيا الدين	٨٠٤-
طاهر البريري	كازو إيشيجورو	من لا عزاء لهم (رواية)	٨٠٥-
محمود ماجد	ماجدة بركة	الطبقة العليا المتوسطة	٨٠٦-
خيرى دومة	ميريام كوك	يحي حقي: تشريح مفكر مصري	٨٠٧-
أحمد محمود	ديفيد دابليو إيش	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	٨٠٨-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كرويسي	تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)	٨٠٩-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كرويسي	تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)	٨١٠-
حسن التعميمي	جوزيف أشومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادي (مج٢)	٨١١-
فريد الزاهي	ميشيل مافيزولي	تأمل العالم المعزولة والاضطراب في الحياة الاجتماعية	٨١٢-
نورا أمين	آني إرنو	لم أخرج من ليلى (رواية)	٨١٣-
أمال الربيعي	نافثال لويس	الحياة اليومية في مصر الرومانية	٨١٤-
مصطفى ليبي عبد الغني	هـ. أ. ولفسون	فلسفة المتكلمين (مج٢)	٨١٥-
بدر الدين عروبي	فيليب روجيه	العنوا الأمريكي	٨١٦-
محمد لطفى جمعة	أفلاطون	مائدة أفلاطون: كلام في الحب	٨١٧-
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	العربيين والتجار في القرن ١٨ (ج١)	٨١٨-
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	العربيين والتجار في القرن ١٨ (ج٢)	٨١٩-
طانيوس أفندي	وايم شكسبير	عملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	٨٢٠-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامي	هفت بيكر (شعر)	٨٢١-
محمد نور الدين عبد المنعم	نخبة	فن الرباعي (شعر)	٨٢٢-
أحمد شافعي	نخبة	وجه أمريكا الأسود (شعر)	٨٢٣-
ربيع مفتاح	دافيد برتش	لغة الدراما	٨٢٤-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)	٨٢٥-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة في إيطاليا (ج٢) (ميراث الترجمة)	٨٢٦-
محمد علي فرج	لوناك بيكول وثريا تركي	أمل لشرح الجور والسياسة والدين يقتنص السلاط	٨٢٧-
رسميس شحاتة	ألبرت أينشتاين	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	٨٢٨-
مجدي عبد الحافظ	إرنست رينان وجمال الدين الأفغاني	مناظرة حول الإسلام والعلم	٨٢٩-
محمد علاء الدين منصور	حسن كريم يور	رق العشق	٨٣٠-
محمد النادى وعطية عاشور	ألبرت أينشتاين وإيڤولك إنفلد	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	٨٣١-
حسن النعمي	جوزيف أشومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادي (ج٢)	٨٣٢-
محسن الدمرداش	فرنر شميدرس	الفلسفة الألمانية	٨٣٣-
محمد علاء الدين منصور	نبيح الله صفا	كنز الشعر	٨٣٤-

٨٣٥-	تشخيؤف: حياة فى صور	بيتر أوريان	علاء عزمى
٨٣٦-	بين الإسلام والغرب	مرشيدس غارثيا	معنوح البستاني
٨٣٧-	عناكب فى المصيد	ناتاليا فيكو	على قهيمى عبدالسلام
٨٣٨-	فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	ابنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين ويورين فان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتفولد ليبينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى يلى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسي	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات فى الفكر والعولة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل آلبيرت	أحمد محمود
٨٤٨-	تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوايوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريذة
٨٤٩-	سونيات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	الطب التجريبي (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم قهيمى
٨٥٣-	الساعة فى الشمس: ساعة المدن والسمون (مج١)	ياسيليو بايرون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	الساعة فى الشمس: ساعة المدن والسمون (مج٢)	باسيليو بايرون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة فى الأدب	جيرارد ستيتم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيت يانو بيانوبا	عائشة سويلم
٨٥٧-	ناديجا (رواية)	أندريه بروتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهرة الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة فى الشرق القديم	إيف شيميل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	فان يملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١-	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	چين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	بيغاء الكاكادو	أرتور شنتيسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	نورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس فى الأفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوائية (رواية)	ديفيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسي المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روين دوتنبار وأخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (ج١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (ج٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطائر	لوتسو	محسن فرجاني

بهاء شاهين	تقرير صادر عن اليونسكو	٨٧٣- معلمون لمدارس المستقبل
ظهر أحمد	جاويد إقبال	٨٧٤- الشعر الخالد (مج١)
ظهر أحمد	جاويد إقبال	٨٧٥- الشعر الخالد (مج٢)
أمانى المنياوى	هنرى جورج فارمر	٨٧٦- دراسات فى الموسيقى الشرقية (ج١)
صلاح محجوب	موريتس شتيتيتير	٨٧٧- أنب الجدل والنفاع فى العربية
صبرى محمد حسن	تشارلز نوتى	٨٧٨- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، مج١)
صبرى محمد حسن	تشارلز نوتى	٨٧٩- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، مج٢)
عبد الرحمن حجازى وأمير نبية	أحمد حسنين بك	٨٨٠- الواحات المفقودة
هويدا عزت	جلال آل أحمد	٨٨١- التتويين ويومهم فى خدمة المجتمع
إبراهيم الشواربى	حافظ الشيرازى	٨٨٢- أغنى شيراز (ج١) (ميراث الترجمة)
إبراهيم الشواربى	حافظ الشيرازى	٨٨٣- أغنى شيراز (ج٢) (ميراث الترجمة)
محمد رشدى سالم	بازيرا تيزار ومارتن هيوز	٨٨٤- تعلم الأطفال الصغار
بدر عرويكى	جان بولريار	٨٨٥- روح الإرهاب
ثائر نيب	لوجلاس روبنسون	٨٨٦- الترجمة والإمبراطورية
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٨٨٧- غزليات سعدى (شعر)
هويدا عزت	مريم جعفرى	٨٨٨- أزهار مملكة الليل (رواية)
ميخائيل رومان	وليم فوكنر	٨٨٩- سارنورس (ميراث الترجمة)
الصفصافى أحمد القطارى	مخدومقلى فراغى	٨٩٠- منتجات أشعار فراغى
عزة مازن	مارجريت أتوود	٨٩١- مفاهيمات مع الموتى
إسحاق عبيد	عزيز سوربال عطية	٨٩٢- تاريخ المسيحية الشرقية
محمد قدرى عمارة	برتراند راسل	٨٩٣- عبادة الإنسان الحر
رفعت السيد على	محمد أسد	٨٩٤- الطريق إلى مكة
يسرى حميس	فريدريش نورينمات	٨٩٥- وادى الفوضى (رواية)
زين العابدين فؤاد	نخبة	٨٩٦- شعر الضلّاف الأخرى
صبرى محمد حسن	نيلفيد جورج هوجارث	٨٩٧- اختراق الجزيرة العربية
محمود خيال	برويرز أمير على	٨٩٨- الإسلام والعلم
أحمد مختار الجمال	بيتر مارشال	٨٩٩- الدبلوماسية القاطنة
جابر عصفور	مقالات مختارة	٩٠٠- تيارات نقدية حديثة
عبد العزيز حمدى	لى جاو شينج	٩٠١- مختارات من شعر لى جاو شينج
مروة الفقى	روبرت أرنولد	٩٠٢- آلهة مصر القديمة وأساطيرها
حسين بيومى	بيل نيكولز	٩٠٣- أفلام ومناهج (مج١)
حسين بيومى	بيل نيكولز	٩٠٤- أفلام ومناهج (مج٢)
جلال السعيد الحفناوى	ج. س. جارات	٩٠٥- تراث الهند
أحمد هويدا	هيربرت بوسه	٩٠٦- أسس الحوار فى القرآن
فاطمة خليل	فرانسواز چيرو	٩٠٧- أرث.. متعة الحياة (رواية)
خالدة حامد	ديفيد كوزنز هوى	٩٠٨- الطبقة النقدية
طلعت الشايب	چروست سمايرز	٩٠٩- الفنون والآداب تحت ضغط العملة
مى رفعت سلطان	داليد س. ليندس	٩١٠- بروميشيس بلا قيود

عزت عامر	جون جريسين	٩١١- غيار النجوم
يحيى حقي	روايات مختارة	٩١٢- ترجمات يحيى حقي (ج١) (ميراث الترجمة)
يحيى حقي	مسرحيات مختارة	٩١٣- ترجمات يحيى حقي (ج٢) (ميراث الترجمة)
يحيى حقي	ديزموند سنيوارت	٩١٤- ترجمات يحيى حقي (ج٣) (ميراث الترجمة)
منيرة كروان	روجر جست	٩١٥- المرأة في أثينا: الواقع والقانون
سامية الجندى وعبدالمعطي حماد	أنور عبد الملك	٩١٦- الجدلية الاجتماعية
إشراف: أحمد عثمان	نخبة	٩١٧- موسوعة كمبريدج (ج١)
إشراف: فاطمة موسى	نخبة	٩١٨- موسوعة كمبريدج (ج٤ - ج١)





**بطاقة الفهرسة**  
**إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية**  
**إدارة الشؤون الفنية**

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

تحرير : جورج كينيدي

مراجعة وإشراف : أحمد عثمان

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥

٦٩٢ ص : ١٧ × ٢٤ سم

الأدب - تاريخ ونقد

ديوى ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٧٦٠ / ٢٠٠٦

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية





تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً  
شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة  
إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة،  
طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع.  
وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم  
فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع  
حرصها على ألا تتحيز لهذا الفريق أو ذاك.  
ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها  
يمكن الاستفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة.  
وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء  
أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

